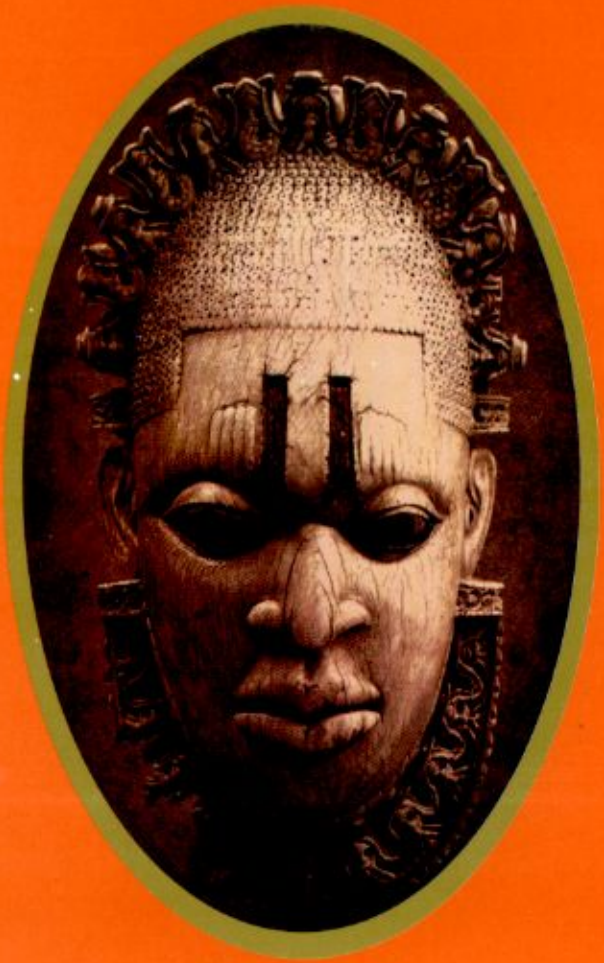
Teoría transcultural de las artes visuales



Adolfo Colombres

ediciones ICAIC

República Bolivariana de Venezuela
CNAC
Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

colección Barravento

Teoría transcultural
de las artes visuales

UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES
UNEARTE
BIBLIOTECA

Coordinadores: Pablo Pacheco López y Edmundo Aray

Edición: Tupac Pinilla
Diseño de cubierta y diseño interior: Pilar F. Melo (Fermelo)
Composición digital: Lisandra Cuesta Vasallo

Fotografías cedidas por el autor

Imagen de cubierta: Máscara de Benín, tallada en marfil.
Representa a una reina madre, en el esplendor
del naturalismo africano.

© Adolfo Colombres, 2011
Sobre la presente edición:
© Ediciones ICAIC, 2011
© Segunda edición, Ediciones ICAIC-CNAC, 2014

Hecho el Depósito de Ley (Venezuela)
Depósito Legal: lf40420147913016
ISBN: 978-980-6803-16-9

ISBN: 978-959-304-178-2 (Cuba)

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)
Ediciones ICAIC
Calle 23 no. 1155, entre 10 y 12, El Vedado,
La Habana, Cuba
E-mail: publicaciones@icaic.cu
Teléfono: (53 7) 838 2865

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)
Caracas, República Bolivariana de Venezuela
Avenida principal de Los Ruices. Centro Monaca. Ala Norte. Piso 2.
Oficina 2-A Los Ruices. Caracas 1071
Sitio web: www.cnac.gob.ve

Impreso por Producciones Editoriales C.A.

proedito@gmail.com - 0274-417.06.60 / 0416-674.35.57

Impreso en Venezuela

PROCEDENCIA: CNAC
FECHA: 16/6/2016 PRECIO:
COMPRA CANJE DONACION X

ÍNDICE

Introducción.....9

Primera parte

I. El mito como zona sagrada

1. El pensamiento simbólico.....23
2. El mito como fundamento de la cultura.....28
3. La zona sagrada.....34
4. El proceso de mitogénesis.....38
5. Los mitos de desdramatización y el poder de la risa.....41
6. Libertad, tragedia y dinámica del mito.....45
7. Mito y razón.....48
8. Mito y poder.....53
9. El mito y la historia.....55
10. Racionalidad propia y crisis de la razón ajena.....60
11. Mito y arte.....64
12. Mito y literatura.....66

II. El rito, o la cultura como acto compartido

1. Rito y mito.....71
2. El rito como escenificación de la cultura.....74
3. Rito y magia.....77
4. Los ritos del arte.....79
5. Rito y sacrificio.....83
6. Rito, modernidad y cultura de masas.....85
7. Desritualización y rerritualización de la expresión artística.....87
8. El rito como hito.....88
9. La fiesta.....89
10. Del rito al drama.....93

III. Fetiches, o la dinámica de los símbolos

1. La energía simbólica.....99

2. Ídolo, fetiche, imagen.....105
3. Fetiche y arte.....113
4. Fetiche y palabra 120
5. Fetiche y aura.....127
6. Las migraciones del *mana*.....131
7. Fetiche, publicidad y cultura de masas.....139
8. Fetiche y alienación cultural.....145

IV. El cuerpo
1. Cuerpo e identidad.....149
2. La violencia simbólica.....156
3. Las pinturas corporales..... 166
4. El arte plumario.....174
5. La indumentaria como segunda piel.....179
6. Las máscaras.....187
7. El cuerpo en la historia de Occidente.....195
8. El cuerpo en la cultura de masas.....201
9. El cuerpo en la América indígena.....207
10. El cuerpo en el África negra.....212
11. La acción como arte.....218

Segunda parte

V. Lo estético y el arte
1. Teoría de la forma excedente.....235
2. La función estética.....240
3. De la estética filosófica a la teoría del arte.....249
4. Arte y verdad.....254
5. Lo bello y lo ético.....262
6. Lo bello y lo útil.....265
7. El arte en el Medioevo europeo.....268
8. La concepción renacentista del arte.....270
9. El tema en el arte.....275
10. La cuestión del estilo.....280

VI. Fundamentos de la estética
1. Sobre la belleza.....289
2. En torno a lo sublime.....304
3. Percepción, sensibilidad y racionalidad.....319
4. Individuo, individualismo y teoría del genio.....327
5. Subjetividad y comunidad.....333
6. El espíritu trágico.....340
7. Las formas de la risa.....346
8. Acerca de lo grotesco.....354

VII. La condición del otro en el arte
1. Centro y periferia.....367
2. Arte popular y artesanía.....376
3. El arte de las minorías étnicas.....387
4. Universalismo y encerramiento.....393
5. El congelamiento del arte subalterno.....398
7. Mestizaje y sincretismo en el arte.....412
8. Sobre lo híbrido, el *kitsch* y el *folk market*.....418
9. Tradición y modernidad..... 426
10. Teoría de los diseños.....431
11. La autodeterminación estética.....436

Bibliografía recomendada.....451

Introducción

La notable ventaja de haber comenzado a reflexionar sobre los distintos temas que abarcan los campos del arte y la poética ya con los presocráticos, y definido en el año 1750 un cuerpo teórico sistemático al que Baumgarten denominó *Estética*, afirmándolo como una rama legítima de la filosofía, no fue aprovechada por Occidente para avanzar hacia una teoría de validez universal. En vez de someter sus conceptos y modelos a la prueba de la realidad, confrontándolos con los de otros pueblos para determinar sus convergencias y divergencias, como marca el espíritu científico, prefirió exportarlos de un modo acrítico y hasta imponerlos como un discurso único. Y lo sigue haciendo aún en estos tiempos, en los que el aire promiscuo de la globalización exige abrir ventanas a la alteridad. Los principales países que lo integran se erigieron así en centros de irradiación, y el resto del mundo fue puesto en una condición periférica (es decir, subalterna), debiendo adoptar sus cánones sin más libertad que la de introducirles algunas glosas que los enriquecieran, reconociendo así su pretendido

carácter ecuménico. Desarmar dicha teoría por completo para ir analizando la validez de cada uno de sus postulados en las distintas prácticas artísticas de una cultura o civilización hubiera sonado a herejía, como una imperdonable manifestación de ignorancia que desprestigiaría por completo a quien lo intentase.

La teoría occidental sirvió así, no para comprender y explicar la producción simbólica ajena, sino para relativizarla, oscurecerla y excluirla de los ámbitos en que se reparten honores, espacios y recursos, para borrar o devaluar los sentidos que los otros habían construido a lo largo de una historia a menudo milenaria, a menos, claro, que por algún azar encajaran perfectamente en ella. Las obras que se apartaban de sus cánones fueron asimiladas al sistema medieval de las artesanías, convirtiendo así a este en un odioso cajón de sastre donde se juntaban los más bellos objetos, de un gran cuidado formal y cargados de sacralidad, con utensilios domésticos sin pretensión estética alguna. Es que la enorme mayoría de tales objetos, por más bellos que resultaran, no poseían una función estética exclusiva y ni siquiera predominante, sino subordinada, pues la misión del arte, desde una mirada más universal, ha sido siempre potenciar las otras funciones sociales y no regodearse en sí mismo, desplegándose en un primer plano. Incluso en el Medioevo europeo se hubiera rechazado enérgicamente este autismo, toda vez que el concepto de autonomía del arte se desarrollaría recién en los tiempos modernos. Ni siquiera Baumgarten pudo asegurársela; quien defendió y fundamentó este principio fue Kant, en su *Crítica del juicio*. A partir de entonces, las obras que no mostraran una clara supremacía de la función estética serían, sin más, asimiladas a lo decorativo u ornamental y, en consecuencia, excluidas del ámbito privativo de las grandes creaciones del espíritu humano. Y como si esto no fuera suficiente elitismo, la vieja estética además devino, en su propio ámbito y no solo ya en los países periféricos, el lugar de denegación de lo social, tal como lo puntualizara Pierre Bourdieu.

En *Hacia una teoría americana del arte* —obra publicada en 1991, con Juan Acha y Ticio Escobar— intentamos, desde

esta región del planeta, no invalidar la teoría occidental, sino tamizarla, aceptarla con beneficio de inventario, para resignificar ciertos aspectos y rechazar otros que dejaban afuera, en la anodina esfera del no-arte, a la mayoría de nuestras prácticas simbólicas, y en especial a las de origen popular e indígena. La acogida que tuvo esta primera aproximación me llevó a seguir explorando dicha senda, y al estudiar las prácticas, tanto actuales como históricas, de varias culturas representativas de África, Asia y Oceanía, comprendí que lo que habíamos planteado respecto a América, como una defensa de nuestros sistemas simbólicos frente a la agresión colonial, tenía mucho de universal, o era en todo caso más universal que la teoría del arte elaborada por Europa a partir del Renacimiento. Aún más, al ahondar en el pensamiento griego y las prácticas medievales, pude comprobar que coincidían bastante con nuestros puntos de vista y las concepciones y prácticas de otros continentes. Ello autoriza a afirmar que Europa fue más universal en esos tiempos que en los posteriores, cuando comenzaron sus viajes de «descubrimiento», sus conquistas militares y su expansión comercial y colonial. Porque abrirse al mundo no aparejó una revisión crítica de sus postulados, sino más bien un fortalecimiento de sus convicciones y prejuicios, para imponerlos a rajatabla al resto del mundo en aras de su empresa de dominación. Su visión del otro no la llevó a incluirlo en un nosotros, como lo planteaba de algún modo el pensamiento humanista, sino a una negación empecinada del valor de la diferencia y el uso de esta para justificar la opresión y el despojo. Mientras tildaba al otro de salvaje o bárbaro para situarse en el nivel superior de un esquema evolutivo unilineal, de hecho se deslizaba hacia la barbarie, al son de sus grandes peroratas no solo metafísicas, sino también «racionalistas» y pretendidamente científicas. Porque hoy se sabe que esa Razón imperial fue incapaz de dialogar con otras razones, con racionalidades que funcionaban sobre distintas jerarquías axiológicas. Es que, en verdad, no hay nada que sea racional o irracional de por sí, al margen de toda axiología. Esa Razón abstracta y soberbia sirvió a la postre, más allá de sus mascaradas, para fundamentar el genocidio y el etnocidio en la «periferia», y ya en los

últimos tiempos pactó con el consumo para devenir una razón consumista y economicista, en la que el hombre —tan exaltado en los tiempos modernos por los filósofos occidentales— pierde todo significado: se inauguraba así la era del vacío y la demolición de la ética.

Frente a este deplorable fracaso —que, más bien, es un naufragio—, se podría encomendar al «centro» que, mejor, se limite a teorizar sobre sí mismo, girando sobre su propio eje histórico (derecho, por cierto, inalienable), y deje a la «periferia» la búsqueda de lo universal. Esta, tras confrontar, en un verdadero diálogo, las reflexiones que las diferentes culturas vienen ya haciendo sobre sus propias prácticas, estaría en condición, sobre la base de las conclusiones a las que arribe, de realizar una crítica a la estética occidental para señalarle sus equívocos y abusos, y también lo que comparte con el resto del mundo. Se podrá alegar que el pensamiento posmoderno —y, en especial, la «deconstrucción» impulsada por Derrida— ha puesto bajo la lupa varios conceptos occidentales que hasta entonces no habían sido cuestionados. Quizás sí, pero lo hacen, como señala Ticio Escobar, con juegos de lenguaje que, más que derogar estos conceptos, buscan introducir en ellos la contingencia, relativizarlos. La dialéctica histórica, tan apuntalada por el marxismo, es así desarticulada por discursos a menudo brillantes y eruditos, pero que se pierden en la enrevesada dinámica de las cosas y florituras que no abren ventana alguna, por lo que, al final de sus vanos despliegues, no hallaremos ya ideas claras sobre nada, y menos aún ideas que por su equidad y operatividad puedan trasladarse a otros contextos sin perder validez. Pero sería injusto no valorar los aportes de algunos pensadores europeos que no se abandonan a las puras seducciones intelectuales y buscan, trascendiendo las miserias de la filosofía, hacer la disección de la modernidad occidental para explicar su caída final en el consumo y la desertificación del sentido. Citaría particularmente a los antropólogos franceses que, al regresar de África, convirtieron a su propia sociedad cansada y opulenta en objeto de un análisis descarnado. La antropología, de este modo, dejaba de ser la ciencia del otro para volver a casa y convertirse en una mirada sobre sí mismo a la

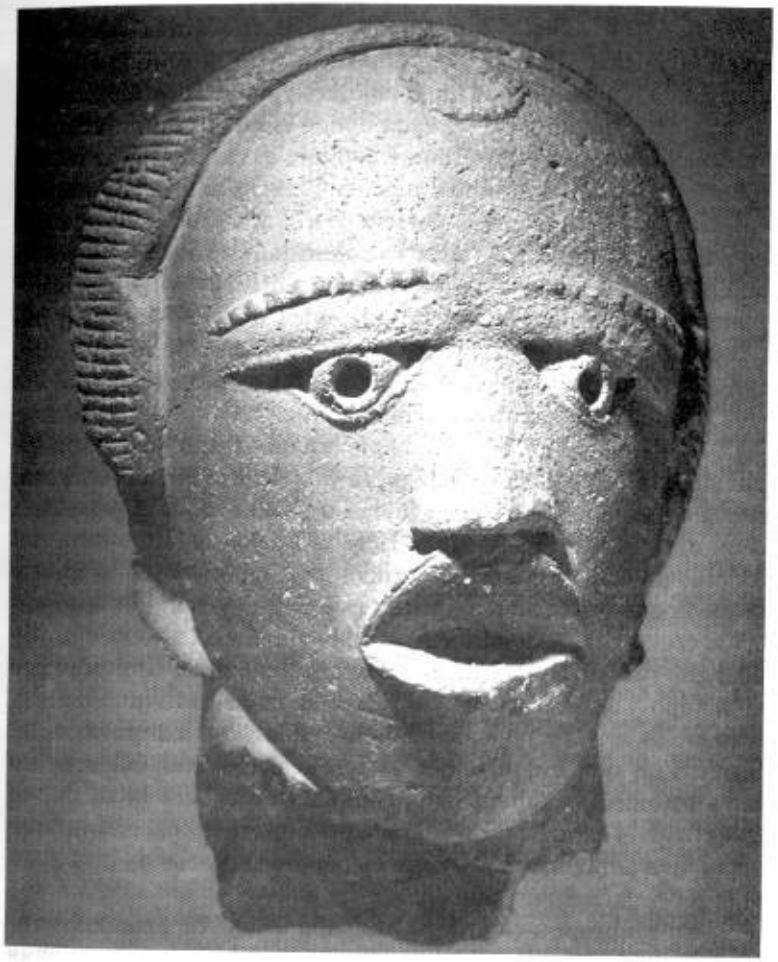
luz de las enseñanzas del otro, o sea, el recurso del extrañamiento o distanciamiento.

Como la gran mayoría de las prácticas simbólicas y concepciones estéticas no alcanzan hasta la fecha una formulación definida, que aún se halla en pleno proceso de elaboración, todo intento de plasmar una teoría transcultural del arte debe recurrir, por fuerza, a lo transdisciplinario. Abriendo así el enfoque, esa rama de la filosofía que es la estética se torna apenas un punto de partida, una mirada que se irá enriqueciendo y ampliando con otras provenientes no solo de la historia y la crítica del arte, sino también de la antropología (en especial la que estudia el mundo simbólico), la sociología, la psicología, la semiología y la teoría de la comunicación. A menudo estas miradas no se presentan como aisladas y alternativas, sino que se funden en una sola, que reúne así ingredientes de distintas disciplinas a fin de lograr una síntesis reveladora y sistemática. Lo que se pretende, en lugar de seguir mirando al otro desde una estética dominante remozada y más permeable a la diferencia, es proporcionar a ese otro no una teoría acabada y coherente que deba tomar o dejar, sino las piezas sueltas de este gran mosaico, con las opciones que se pueden ejercer dentro de cada cuestión, pues al resolverlas, ya sea en el plano de lo estético o de lo artístico, irá dando forma a su propia concepción y alcanzando así un pensamiento visual independiente. Si no se propusiera esto, dicho intento se quedaría en el terreno de lo puramente especulativo, por carecer de puentes con la acción. En el plano estético no solo cabe registrar las teorías ya sistematizadas con alguna claridad, sino también las concepciones de lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco, etcétera, que no son aún del todo conscientes en una sociedad, pues hacen al nivel del gusto. Lo artístico es, en cambio, siempre consciente, porque implica una intencionalidad dirigida a satisfacer las necesidades estéticas de un grupo, y constituye un oficio o profesión, es decir, una especialidad probada por el dominio de una técnica.

En la construcción de una teoría universal del arte no se incurrirá otra vez en el error de apuntalar las simetrías y constantes e ignorar las diferencias, pues son justamente

estas últimas las que interpelan a las generalizaciones apresuradas y pueden revocarlas si abundan las excepciones. El camino sería el inverso: partir de las diferencias y avanzar, con el espectro amplio que ofrecen, hacia los principios que se perfilan como generales o universales. La diferencia debe ser asimismo agudizada y sintetizada en categorías de percepción y de entendimiento, como un sistema organizado que permita no solo a cada pueblo conocerse a sí mismo, sino también enriquecer esa confrontación con el otro que va construyendo la identidad. Lo que para Kant y otros filósofos vienen a ser las categorías, para Cassirer son las formas simbólicas, es decir, el lenguaje, el arte, el mito y la religión. Se dice que todo arte es expresión y, por lo tanto, un modo de lenguaje; pero se debe destacar que se trata de un lenguaje diferente, conformado no por signos puros sino por formas visuales, cuya interpretación depende de la historia de cada cultura, la que al describir su evolución proporciona los códigos, las unidades semánticas de comprensión.

Más que una continuidad conceptual, las dos partes de esta obra constituyen dos maneras diferentes de abordar el complejo problema del arte, lo cual explica que algunas ideas vuelvan a tratarse desde otros ángulos. En la primera parte, retomo mis textos de *Hacia una teoría americana del arte*, pero revisados, ampliados o reelaborados en términos más universales, en la convicción de que toda verdadera cultura implica un conjunto coherente de mitos, ritos y fetiches. Parto nuevamente del mito como estructura del imaginario, como el conjunto de representaciones mentales que integran una particular visión del mundo. En la experiencia del mito y la religión hay cierta racionalidad, aunque esta suele operar sobre jerarquías de valores propias, diferentes de las occidentales. Es por ello que a menudo varios fenómenos son vistos como irracionales, como manifestaciones de una superstición que conduce al mundo de los brujos y los curanderos. El mito y la religión, que por lo general conforman el núcleo de la cultura, son así situados fuera de lo humano, como algo contrario a él, y de todo proyecto emancipador, con lo que se hace pagar a los demás pueblos del mundo la consecuencia de los excesos del cristianismo en el



Cabeza de barro cocido de la civilización de Nok (Nigerian Museums).

Medioevo europeo, que se había casado con las fuerzas más oscuras y el poder despótico, tornando necesario un pensamiento de ruptura con el orden de lo sagrado, como lo fue la filosofía Iluminista que dio forma al espíritu moderno. Pero aun negándole toda trascendencia —como lo hacen Nietzsche, Hegel

y Marx—, la esfera del mito y la religión seguirá actuando como el principal factor de significación de la realidad, pues lo sagrado, en un sentido antropológico y no ya escatológico, no es más que esa zona preservada donde la cultura emplaza sus valores esenciales, y que constituyó a lo largo de los siglos, en todas partes, el mayor abrevadero del arte. Por eso, Rubén Dri enfatiza que lo sagrado no pertenece al ámbito de la irracionalidad, sino al de la más alta racionalidad, aunque aclarando que no se trata de una racionalidad «científica», sino filosófica y antropológica. En la teoría axiológica de Max Scheller, los valores religiosos, éticos y estéticos —así, en este orden— están antes que los lógicos, lo que no implica, por cierto, que los tres primeros carezcan de toda base racional.

Al mito sigue el rito, como puesta en escena de ese imaginario, a fin de reducir su polisemia y darle una forma concreta, capaz de intensificar, con su fuerza unificadora, la experiencia comunitaria. Con el eje del fetiche —al que se diferencia del fetichismo con la misma distancia que media entre la idea y la ideología— se quiere explicar la gran movilidad de los sentidos creados socialmente. Apelamos para ello al concepto de energía simbólica, o sea, la capacidad, siempre limitada por el tiempo y la estructura psíquica, de cada individuo de significar los seres y las cosas que lo rodean o a los que accede. Es curioso que hasta ahora la teoría occidental del arte no haya intentado explicar esto: cómo algo que, por la tarde, se inserta en el corazón de lo sagrado puede, a la noche, convertirse en basura simbólica, o —lo que es peor— cargarse de una gran energía negativa, casi diabólica.

En mi propuesta anterior faltaba un eje de gran relevancia para esta vía de abordaje: el cuerpo, el que para muchas culturas constituye el espacio privilegiado de la expresión, no solo por su capacidad de producir sentidos mediante gestos y movimientos, sino también —y esto es lo que importa a las artes visuales— como espacio en el que se inscriben signos de carácter social, sexual, político y estético.

La segunda parte, o el segundo abordaje, toma un camino más conocido, aunque organizado ya según las categorías necesarias para explicar eso que Ticio Escobar llamara «la belleza

de los otros». En su primer capítulo, desde la teoría de la forma excedente como origen de lo estético se pasa a caracterizar la función estética y puntualizar las diferencias entre la estética filosófica y la teoría del arte. La relación del arte con la verdad, lo ético y lo útil precede al estudio del sistema medieval de las artesanías gremiales y la concepción renacentista que vino a revolucionarlo. Finalmente, se analiza la importancia del tema en el arte, y sobre todo la cuestión del estilo, al que Occidente relaciona más con las marcas individuales de una obra, oscureciendo así su base social.

Lo anterior sirve de propedéutica a lo que puede considerarse el meollo de la obra: la revisión crítica de los fundamentos de la estética, donde se analizan, a la luz de los aportes de otras culturas, los conceptos sobre los que se monta la teoría occidental o que han jugado un papel destacado en su historia. La belleza es relativizada, bajada del pedestal idealista. Lo sublime pierde universalidad por estructurarse sobre una verticalidad ascensional y prescindente, por ese intento individual de salirse del mundo que es propio de todo éxtasis, mientras que la comunidad se expande horizontalmente, busca la fusión con el mundo, la reunión con él, fortaleciendo los lazos solidarios y estableciendo anclajes en lo real. Los mitos muestran la escasa incidencia del cielo, elegido como residencia solo por un escaso número de seres sobrenaturales (en la mitología argentina son solo 57 sobre el total de 515 que alcancé a registrar, y muchos de ellos se la pasan más abajo que arriba), por lo que esta dimensión vertical del espacio se subordina a la horizontal. Al hablar de la sensibilidad, se mencionan los factores sociales que la condicionan, desmontando las ideologías que la exaltan. Sin negar la incidencia de lo personal, se muestra cómo actúa el colonialismo en los niveles de la percepción, la sensibilidad y la mentalidad. Se critica luego la teoría idealista del genio, que es un culto fetichista a la personalidad, y se aclara el lugar que la comunidad da al individuo, mucho más relevante y transformador de lo que suponía el Iluminismo. En relación con el arte, a la subjetividad no se opone la objetividad, sino la comunidad, por lo que se habla de una estética del sujeto y de una estética comunitaria. Finalmente se analiza el

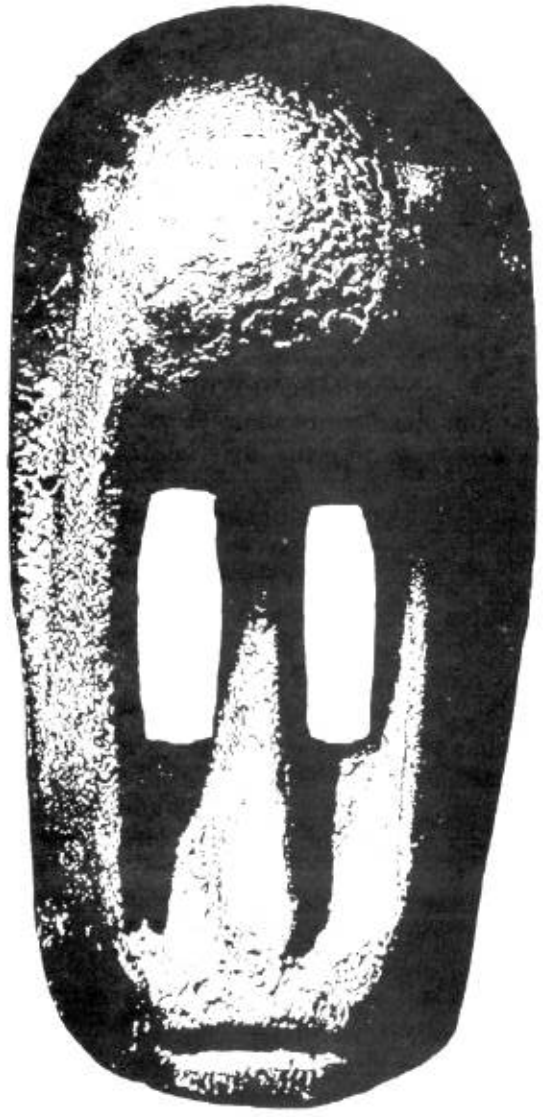
espíritu trágico, que resulta menos universal de lo que se supone, así como su opuesto, o sea, la risa y las múltiples formas en que se manifiesta. Vinculada a ella está lo grotesco, como otra modalidad de lo estético que no ha servido, al trasladarse a otras culturas, más que para generar caracterizaciones erradas de las formas visuales.

Se cierra esta segunda parte con un capítulo dedicado a la condición del otro en el arte. Tras revisar con sentido crítico los conceptos de «centro» y «periferia», se abordan temas tales como la caracterización del arte popular y étnico, de lo que es arte y lo que es artesanía, las formas de dominación que pretenden congelar a ambos y las teorías que apuntan a su desarrollo, como la única forma de alcanzar su liberación y descolonización profunda. Esto último implica hacer saltar los cerrojos que le impuso el purismo del folclore e interceptar las manipulaciones del mercado artesanal, en gran medida copado hoy por la cultura de masas y el *kitsch*. Se detiene luego en algunas consideraciones sobre la teoría de los diseños, que en la primera mitad del siglo XX se introdujo como una cuña en la concepción clásica. Esta última se ocupa de separar las obras de arte de las que no se consideran verdadero arte, pero las cosas llevan siempre incorporadas un diseño, bueno o malo, que no solo atiende a su funcionalidad, pues despliega, por lo general, una forma excedente de carácter puramente estético, cuya intención es embellecer todo lo que nos rodea. La Bauhaus, el *art nouveau* y el *modern style* revolucionaron así el mundo de los objetos, mostrando cómo una silla o una jarra pueden convertirse en obras de arte (hoy expuestas como tales en grandes museos de Europa) y, a la vez, seguir siendo eso para quienes quieran usarlas además de observarlas. Lo estándar, elemento propio de la producción en serie, no fue visto ya como degradación de lo artístico, sino como el común denominador formal de un estilo y una época.

El apartado final resume, a modo de conclusión, las diferentes opciones que se abren a las culturas que quieran elaborar su propia teoría del arte, o sea, dar forma a un pensamiento visual independiente, capaz de orientar o situar la percepción. Esto, por cierto, es de fundamental importancia; ya en el siglo III, Plotino

decía que es la visión lo que crea los objetos, los que no existen sino en y por la visión. El arte, a nivel universal, no busca su autonomía como un preso su libertad, sino que se deja seducir por la vida, coquetea con ella o se pone abiertamente a su servicio con la disciplina del buen soldado, convencido de que su destino no es complacerse a sí mismo en las altas esferas del espíritu, sino sostener las aventuras del imaginario social, atando lo numinoso al esplendor de una forma, en esa alquimia que lleva del valor, que es solo una cualidad, al ser. Las culturas no occidentales, y en especial las sometidas claramente a una condición subalterna, no pueden estirarse en la glosa de la estética dominante ni quedarse en una mera crítica a ella, por más radical que sea. Tampoco basta con proclamar los propios valores y el derecho a la diferencia, desplegándose patéticamente en los espacios del «centro» en busca de un reconocimiento que, de lograrse en esas condiciones, no hará más que prolongar su dependencia. La tarea más urgente y eficaz para interpretarse a sí mismas y proyectar al mundo sus valores es elaborar su propia teoría del arte, a partir de sus prácticas y concepciones estéticas. Bien decía Wole Soyinka que el tigre no proclama su tigritud, sino que salta. Y ese salto puede llevarlo a un punto tan lejano como el rechazo del concepto de arte para caracterizar las propias prácticas simbólicas. ¿Por qué no?

PRIMERA PARTE



I. El mito como zona sagrada

1. El pensamiento simbólico

En el comienzo de este camino hacia una teoría universal del arte, surge la necesidad de preguntarse por la naturaleza de lo que se dio en llamar «pensamiento simbólico», concepto que podría tildarse de contradictorio si se confina el acto de pensar a la esfera de la razón. Pero ante la incapacidad de esta para explicar las diversas formas de la vida cultural, para captar todas sus cualidades y su riqueza, por tratarse justamente de formas simbólicas, se tornó necesario abrir otra vía que, por asumir la estructura de un verdadero pensamiento, legitima el llamarlo así.

Hay quien considera al símbolo un tipo especial de signo, pero acaso resulte más apropiado y conducente tomarlo como elemento de distinto orden. En efecto: en el signo, la conexión que se establece entre el significado y su forma es arbitraria pero unívoca. Por ejemplo: la luz roja como señal de tránsito indica que es preciso detenerse, y cualquier duda o error de interpretación sobre esto sería fatal. Se podría haber estipulado que cumpliera ese

mismo objetivo una luz azul, pues entre el color y el hecho de detenerse no existe un nexo necesario. Igualmente arbitrarios son los signos lingüísticos, que expresan los sonidos de una lengua. En el símbolo, por lo contrario, la relación entre la forma y el significado tiene, sí, algo de necesario. Si se dibuja un círculo para aludir a la eternidad, no se trata de una pura convención, puesto que el círculo, al no tener principio ni fin, se parece a la eternidad, que tampoco los tiene. Pero el círculo posee también otros significados, así como el concepto de eternidad contiene otros aspectos semánticos no alcanzados por la idea de círculo. Y esto ha de ser así, porque si el símbolo se tornara unívoco, se convertiría, de hecho, en un signo, pues lo que en definitiva caracteriza a aquel es su ambigüedad, el juego de la polisemia. O sea, no puede, por un lado, instaurar una relación arbitraria con un significado, ni tampoco alcanzar una coincidencia total que lo convierta en unívoco. En otros términos: se puede afirmar que el símbolo es por fuerza impreciso, pero lo que pierde en precisión lo gana en riqueza. Para Baudrillard, el signo sería meramente denotativo, mientras que el símbolo es siempre connotativo, por los contenidos semánticos que alberga.

El símbolo busca así unir dos realidades que no son del todo ajenas, pero que en modo alguno pueden homologarse. Ocurre incluso a menudo que el vínculo no es percibido por todos los individuos, y quienes lo perciben no suelen interpretarlo del mismo modo. Mediante el símbolo, se trata de iluminar una realidad un tanto oscura —a la que llamaremos realidad referida— a través de una realidad más nítida —a la que llamaremos realidad referente. Si se hace la disección de ambas realidades, enumerando todas las unidades semánticas —o *semas*— que contiene cada una, será factible establecer cuáles de ellas entran en juego en un caso particular. A estas últimas las llamaremos *semas* atados, y a las que quedan fuera, *semas* libres. Por ejemplo: cuando el cristianismo se refiere a Jesucristo como Cordero Pascual, está tomando en principio solo dos cualidades del cordero: su mansedumbre y su condición de ser el animal por lo común destinado al sacrificio en Medio Oriente. Otras cualidades del cordero, como su notoria estupidez, no entran por cierto en juego en esta relación. La

gran cantidad de *semas* libres que restan en ambas realidades permitirán nuevas comunicaciones de distinto cuño entre ellas. Es este campo abierto a otras posibilidades expresivas lo que define la polisemia. A la ambigüedad como característica del símbolo, Hegel añadía su carácter abstracto, su universalidad y la inadecuación entre forma y significado.

En su *Filosofía de las formas simbólicas*, obra de tres volúmenes publicada entre 1925 y 1929, Ernst Cassirer señalaba ya que más que en un mundo físico, el hombre vive inmerso en un universo simbólico, en una red construida por el lenguaje, el arte, el mito y la religión. Tan envuelto está por dicha red, que no puede ver ni conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. Basándose en tal aseveración, define al hombre no como un animal racional, sino como un animal simbólico. Los símbolos con los que se maneja cambian constantemente, pero la actividad simbólica permanece. Con la reivindicación de tal actividad como característica de la especie, supera a Hegel, para quien ella solo es determinante en un estadio de la cultura, el preclásico, así como el torpe esquema evolucionista de Frazer, según el cual todas las sociedades empiezan con la magia, pasan de allí al universo más estructurado de la religión y desembocan finalmente en la ciencia, lo que equivale a afirmar que el desarrollo humano acabará con la vía simbólica. Para Cassirer, en cambio, lo que define al hombre, en todos los estadios de su cultura, es su condición de creador de símbolos. Critica asimismo la definición aristotélica del hombre como animal social, puesto que la sociabilidad no es un privilegio de la especie humana. Las hormigas y las abejas, dice, viven en sociedad, pero serían sociedades solo de acción, no de pensamiento y sentimiento, como la humana. Aristóteles se habría limitado así a establecer un concepto genérico, pero no la diferencia específica. En *Antropología filosófica*, otra de sus obras, señala Cassirer que los antropoides dieron pasos importantes hacia el desarrollo de ciertos procesos simbólicos, pero sin alcanzar el umbral de lo humano. El animal es asimismo un productor de signos (señales), los cuales emite y recibe, «interpretándolos» con precisión, pues son de especial importancia para su supervivencia.

Reacciona así no solo frente a estímulos directos, sino también a los indirectos, como los creados por los hombres que los domestican. Por ejemplo, relacionar un toque de campana con la hora de la comida. Concluye este autor destacando que el animal posee una imaginación y una inteligencia prácticas, mientras que el hombre ha desarrollado inteligencia e imaginación simbólicas. Años después, Jung afirmaría que, además del inconsciente personal —una especie de desván colmado de deseos reprimidos y vivencias olvidadas—, está el inconsciente colectivo, formado principalmente por arquetipos, entre los cuales habría que diferenciar los que parecen ser comunes a la especie humana (menos de los que se supone) de los propios de la cultura a la que se pertenece. Dichos arquetipos son una suerte de matrices de sentido a partir de las cuales se forman los símbolos, y que Jung utiliza en su interpretación de los sueños. Más allá de sus logros concretos en este campo, su teoría apunta a devolver al hombre occidental la dimensión simbólica y el sentido de lo sagrado.

Lo que cabe añadir al pensamiento de Cassirer desde una perspectiva antropológica es la particularidad histórica de las redes simbólicas. La universalidad de los símbolos no puede ser interpretada como que todos los hombres participan de una misma simbología, lo que podría ser la aspiración del cosmopolitismo más extremo. Cada sociedad teje su propia red, la que viene a ser su cultura, razón por la cual el concepto de matriz simbólica se usa casi como sinónimo del de matriz cultural. Múltiples culturas pueden compartir un mismo elemento, pero este tendrá en cada una de ellas un sentido específico. Es que toda cultura no solo significa la realidad de un modo que le es propio, sino que sitúa a cada cosa en una escala de valores. Incluso los seres naturales son valorados de un modo distinto por cada matriz. Así, el colibrí, tan importante para los guaraníes, que lo convirtieron en un mensajero divino, carece de importancia en otros pueblos vecinos. Se quiere señalar con esto que toda cultura adjudica a cada objeto una cantidad determinada de unidades semánticas, muchas de las cuales pueden faltar en otras, y que esos elementos están, por lo común, ordenados de un modo jerárquico, lo que da a ciertas unidades se-

mánticas la condición de dominantes o centrales, y a otras, la de secundarias. Tal densidad de significados es de gran relevancia para entender la actividad simbólica de esa sociedad, en la medida en que proporciona las claves de su interpretación, los códigos que hacen posible una comunicación real.

Se torna difícil hablar del pensamiento simbólico sin oponerlo al pensamiento analítico, pues ambos constituyen las dos vías que tiene el hombre para el conocimiento del mundo. El pensamiento simbólico se relaciona con la intuición y lo emocional, y produce imágenes, mientras que el pensamiento analítico, también llamado lógico, produce conceptos. Para Schopenhauer, la intuición es la forma misma del saber, la vía más valiosa para el conocimiento. Otros filósofos, por el contrario, han desvalorizado la vía simbólica, para privilegiar la racional. Ambos caminos, más que opuestos, deben ser vistos como complementarios, pues constituyen miradas diferentes, distintas formas de abordar la realidad, que iluminan facetas y aristas que, por la otra vía, no se alcanzan a ver. Claro que no todos los hombres desarrollan ambas en igual medida. Vico señalaba que cuanto menos domine en un individuo la razón, tanto más prevalecerán en él los sentidos, y que quienes tienen los sentidos más aguzados, poseen una imaginación más viva. O sea, a su juicio, el desarrollo de la vía racional empobrece el imaginario, motivo por el cual el hombre imaginativo sería menos racional que otros. Claro que tales afirmaciones deben ser vistas a la luz del Romanticismo, que al racionalismo extremo opuso el espíritu histórico.

Edgardo Cordeu, refiriéndose al mito chamacoco de los Anábsoros, señala la coexistencia de estas formas de pensamiento en dicho pueblo del Chaco Boreal, pero curiosamente divididas entre ambos sexos. En dicho relato, las mujeres se relacionan con las divinidades (Anábsoros) mediante lo emocional, o el *cet*, mientras que los hombres lo hacen mediante el *eiwo*, la reflexión intelectual, fría y distante. Para Ticio Escobar, el *cet* femenino sería una *imitatio dei*, un juego de identificación con los dioses, un mecanismo retórico por el cual se adquiere los poderes de otro ser asumiendo sus rasgos exteriores, para convertirse a su imagen y semejanza. Pero esta

cultura no subvalora la vía sensual elegida por las mujeres, en la que predomina la percepción de la forma impresionante de los dioses, de sus colores, plumajes, brillos y demás atributos. Sabe que la forma constituye un momento esencial del acceso a lo numinoso, y que el destello del verbo es tan importante como el concepto que apaña.[1] Bachelard decía que los símbolos deben ser juzgados por su fuerza, no por su forma, pero cabría preguntarse, a la luz que arroja este mito, si una fuerza verdadera puede prescindir del esplendor de una forma. ¿No será la forma el asidero necesario de la fuerza?

La importancia del mundo simbólico fue puesta nuevamente de relieve en los últimos tiempos por autores como Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss, Paul Ricoer y otros, así como por la llamada «Escuela del Imaginario», desarrollada en Francia por Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger y Michel Maffesoli, entre otros, como una indagación de sus estructuras antropológicas. Para ella, el *Homo sapiens* es también un *Homo symbolicus*. Sus trabajos apuntan a reducir la gran diversidad del imaginario (esencialmente identificado con el mito) a algunos conjuntos isomorfos regulados por un número finito de esquemas, arquetipos y símbolos. Aclaran que los imaginarios no tienen un solo soporte, sino fundamentalmente dos: el lenguaje (relatos míticos, imágenes poéticas) y las expresiones visuales (iconos religiosos, cartas geográficas, pinturas, esculturas, cine, etcétera). Ambos componen una especie de textura verbo icónica.[2]

2. El mito como fundamento de la cultura

Se podría decir que el mito es el más privilegiado de los símbolos. Más aún que los del arte, por ser más antiguo y universal que este y prestarle un fundamento, un anclaje en lo concreto, que ni siquiera la filosofía y la historia han despreciado. No

[1] Cf. Ticio Escobar: La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo. Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, Asunción, 1999; pp. 32-33.

[2] Cf. Jean-Jacques Wunenburger: *Antropología del imaginario*. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008; pp. 21-28.

se trata, como vulgarmente se cree, de una fantasía deleznable o una mera ficción, pues traduce al imaginario no solo aspectos ciertos de la realidad, sino también profundos. Por plasmarse en las capas más hondas de la conciencia colectiva, se podría afirmar que constituye la parte más significativa de la realidad. Se debe asimismo tomar en cuenta que tampoco para quienes lo vivencian constituye una ficción, sino una historia verídica, cuya naturaleza está claramente diferenciada de la del cuento, al que sí se considera una ficción, una fábula.

Ya en 1725, Vico afirmaba que todo mito era, o había sido en un comienzo, una *vera narratio*, línea de pensamiento que Mircea Eliade y otros autores retomarán en el siglo xx. En efecto, el mito no solo expresa una verdad, sino que prefigura el fundamento de toda verdad, en la medida en que responde a las preguntas primordiales que se formula la sociedad humana, como las de saber de dónde viene y adónde va, o sea, los cruciales temas del origen y el destino. Es por eso que toda filosofía de la cultura, toda antropología filosófica, ha de partir por fuerza de los relatos fundacionales.

El mito expresa la dialéctica de lo visible y lo invisible, de lo que exhibe y lo que oculta. Se podría decir también que lo que en él es ostensible está seguramente escondiendo algo más importante, donde radica su sentido profundo. Es que el mito revela ocultando, deja entrever lo real en una zona de penumbra, la cual, más que a lo fantasmal, nos remite a lo maravilloso, pues es dado allí recuperar lo perdido, lograr que las cosas vuelvan a ser, e incluso desmontar las prohibiciones.

El mito proyecta la existencia a lo sagrado. Por él se deja de vivir en el orden cotidiano y se penetra en un mundo transfigurado, modulado por la imaginación y el deseo, de los que conforma su más depurada expresión. Pero esto no implica que traicione a la realidad, propiciando la evasión, pues, por el contrario, enseña al hombre no solo a soportarla, sino también a maravillarse de ella, a amarla y comprometerse. Gusdorf ve, por eso, en el mito una forma espontánea de ser en el mundo, un modo concreto de situarse en lo real, de ligarse a las cosas. Con este fin formula un conjunto de reglas precisas que orientan el pensamiento y la acción.

La palabra «mundo» implica una conjunción de espacio y tiempo, dos categorías totalmente distintas en el pensamiento occidental, pero que se unen en la concepción de varios pueblos indígenas de América, como los quechuas, aymaras y hopis. Si para Occidente el tiempo pasa y el espacio permanece, a pesar de las transformaciones que experimenta, para los indígenas el espacio se esfuma con y como el tiempo: el nuevo milenio no puede desplegarse en el mismo espacio del anterior. Si el tiempo mítico arrastra en su distanciamiento al espacio donde el relato acontece, es quizás para salvarlo del desgaste, de la decadencia, de las humillaciones de la conquista. De este modo, el espacio en el que hoy nos movemos nada tendrá que ver con aquel otro en el que los dioses retozaban a orilla de los ríos transparentes. Aún más: el espacio sagrado, aquel que se esfumó de nuestros ojos y se sitúa hoy más allá de lo alcanzable, es el único real. El espacio actual, la tierra que pisamos, es irreal por carecer de densidad. Para los guaraníes se trata de una morada imperfecta que un día será arrasada por un cataclismo, pues la única verdadera, perfecta, es la Tierra Sin Mal, el paraíso que tanto sueñan alcanzar.

Toda cultura significa el espacio que habita, definiendo zonas de atracción y de repulsión, así como otras escasamente tatuadas de signos. Los espacios de repulsión se cargan de símbolos negativos, ya sea por resultar desagradables (un basural, por ejemplo) o temibles (por los males que pueden sobrevenir a quienes los transiten). Los espacios sagrados son los que albergan lo numinoso, o sea, una gran carga de sentido desplegada en un espectro que va desde los mayores regocijos hasta el terror que amenaza a quienes lo profanan, violando la estricta normativa que los rige. Son potentes, mágicos, sobrehumanos, y se erigen en centros o ejes de la actividad simbólica de la sociedad. Además de los espacios míticos demarcados en el territorio, están los imaginarios; pero, por lo común, estos siempre buscan anclajes visibles en el espacio físico, aunque más no sean pequeños accidentes geográficos, piedras o árboles que se cargan de poder, por ser preferidos por los dioses.

El imaginario personal es propenso a congelar lugares en el tiempo, sacralizando así ámbitos que en su momento fueron

trajinados con esa naturalidad que rodea a la existencia cotidiana. Ejemplo de ello son los tropismos que devuelven al hombre maduro a los ámbitos espaciales de su infancia, o al exiliado a la tierra que perdió acaso para siempre. Deja de interesar la actualidad de ese espacio y, aún más, su futuro, pues su valor fundamental quedó fijo en un pasado, y lo actual será valioso en la medida en que permita evocar ese mundo, con lo que se lo convierte en un mero asidero de una memoria. De ahí que todo cambio que elimine esos hitos es visto por el sujeto como una catastrófica intrusión simbólica, que lo aleja de la felicidad pasada y el estimulante sueño del paraíso perdido, al que siempre se quiere volver. Wunenburger llama «anamnesia» a este fenómeno, explicando que el origen que buscamos —donde situamos nuestra nostalgia de ser— es, en el límite, un no-lugar, un punto originario que se mantiene a la orilla misma del espacio, como un puro territorio del deseo anterior al primer exilio del mundo que sufrimos, que fue la pérdida de la infancia, y los posteriores desarraigos.[3]

El tiempo del mito es el tiempo primordial, aquel en el que las cosas comenzaron a ser, fueron por vez primera. Ese *illo tempore* es un tiempo sagrado, pero siempre establece nexos con el tiempo histórico y profano, pues por su misma estructura el mito busca repetirse, y tal repetición no ocurre solo en el imaginario. Se dice por eso que el tiempo del mito es un tiempo circular, aunque esto expresa más el deseo humano de recuperar lo perdido y asegurar los ciclos que una realidad siempre comprobable, pues el estudio diacrónico de los mitos da cuenta de mutaciones mediante las cuales buscan ajustarse a lo real para no sucumbir. Vemos también que hay mitos que se pierden, que se van para no volver. Aunque para algunos autores los mitos no mueren, sino que solo se eclipsan o camuflan, para resurgir al tiempo con nuevos elementos semánticos que recuperan y fortalecen su sentido original, o incluso lo invierten, feminizando, por ejemplo, lo masculino o abriendo espacio a la oscuridad en el reino de la luz.

En el tiempo del mito entran en conflicto los conceptos de causalidad, temporalidad e irreversibilidad de los sucesos que

[3] Ibíd., p. 154.

este narra. La indecisa causalidad que se establece suele remitir finalmente al comienzo, cerrando el círculo como quien vuelve al refugio de lo eterno. Por lo común, en el mito los acontecimientos se encadenan sin que quede explícito el orden temporal en que ocurrieron, lo que impide establecer nexos causales claros. Lo que ocurrió, por otra parte, puede ser revertido con facilidad, como que se cuenta a menudo la muerte de un personaje que no tarda en resucitar y continuar con sus andanzas de siempre, pues ningún fracaso o golpe cambia su carácter. Esto ocurre, entre muchos otros ejemplos, con el Cufalh de los nivaclé del Chaco. De esta manera se diluye la duración, la densidad del tiempo biológico. En la India, se considera a toda cultura como una «caída en la historia», en el tiempo profano, y lo que se quiere es salir de él, por ser el tiempo de la ilusión y la duración. La iluminación permitirá acceder en forma instantánea al tiempo cósmico, el que no debe confundirse con el tiempo mítico, pues este se caracteriza por una gran densidad de sentido y establece paradigmas culturales, y aquel se asemeja bastante al vacío, por los niveles de abstracción que maneja, y carece de paradigmas. Ello no obstante, el fin último del yogin, señala Mircea Eliade, no es vivir en el tiempo cósmico, sino salir al exterior del Tiempo, para no contaminarse con la ilusión y la duración. Esto comporta tanto una filosofía como una técnica mística que involucra al cuerpo, especialmente al menguar de un modo progresivo el ritmo respiratorio, prolongando cada vez más la inspiración y la expiración.[4] Se puede decir entonces que mientras que en el tiempo mítico se condensan, hasta la saturación, los significados que transitan el tiempo cotidiano, en el tiempo cósmico esa sobrecarga se diluye en un proceso de abstracción que reniega de lo concreto, y cuya aspiración suprema parece ser abolir la idea misma del tiempo.

Conocer el mito es abordar el secreto del origen y adquirir de este modo cierto poder, un control sobre las cosas a las que se refiere. Es decir, sabremos cómo funcionan, de qué manera se manifiestan, dónde encontrarlas y, sobre todo, cómo recuperarlas cuando desaparecen. Sin tal poder sobre ellas que da el conocimiento de los arquetipos, la literatura y el arte carecerían de sustento y hasta de sentido.

[4] Cf. Mircea Eliade: *Imágenes y símbolos*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994; pp. 90-92.

Quizás más que del deseo, el mito es un producto del horror al vacío, del sentimiento de intrascendencia y fugacidad que rodea a todo acto humano. El mito recorta una determinada zona de la vida y la dota de una alta significación para proyectarla a la esfera de lo durable. Es decir, ciertos hechos son sustraídos de la banalidad, convertidos en imágenes y fijados en el espacio de la intensidad y la luz, como un modelo para emular o resolver una contradicción. Es por eso que se dijo que toda imagen es un mito que comienza su aventura.

Fuera de la zona del resplandor, y opacado por la bruma de los días, transcurre el orden cotidiano, el espacio gris de lo profano, donde las cosas solo tendrán un verdadero sentido si se parecen a los mitos o los remedan. Se subraya por eso que el mito, además de ser una historia sagrada, es una historia ejemplar. Así, para los guaraníes, los animales verdaderos están en el paraíso, y los que pululan por esta morada imperfecta valen y se reconocen por su parecido a ellos.

Si el mito es luz, intensidad, brillo, el resto es penumbra, debilidad, opacidad. El mito deberá iluminar y fortalecer, colmar las carencias y trazar el camino: no habrá así acto trascendental en la vida del hombre que no tenga un mito al cual referirse, un paradigma de conducta. Nietzsche, en *Así habló Zaratustra*, dice que los valores fueron puestos por el hombre en las cosas, y que solo por la estimación hay valores: sin ella, estaría vacía la nuez de la existencia. Para Platón, un objeto o acto deviene real solo en la medida en que imita o repite un arquetipo. O sea que, en su concepción, la realidad se adquiere solo por repetición o participación. Lo que carece de un modelo carece de sentido, y no puede, por lo tanto, ser real. Y esto es así porque en su teoría las formas sensibles no tienen más destino que el de remedar a las formas puras o eternas, del mismo modo en que el tiempo no es más que una imagen móvil de la eternidad.

El mundo del mito es el de los paradigmas de la cultura y no solo el de los relatos que dan cuenta de un origen, por lo

que en las sociedades secularizadas trasciende la esfera religiosa. En este sentido, se puede hablar de Otelo, Hamlet, don Quijote, don Juan y Fausto como mitos fundamentales de Occidente, en la medida en que conforman grandes arquetipos que ayudan a aprehender la realidad. En las 92 novelas y numerosos relatos que escribió Balzac en sus 51 años de vida se calcula que existen unos dos mil personajes, en su mayoría arquetípicos, lo que permite hablar de una «comedia humana» o mitología literaria.

El mito se refiere a un ser, pero revela un deber ser. Señala Gilbert Durand que el mito implica y explica, pero no se explica a sí mismo, por más que trabaje en el imaginario profundo.[3] Y por más que enseñe a maravillarse del mundo, no siempre es un relato maravilloso. Lo maravilloso puede intervenir solo en alguna parte del relato, o estar incluso ausente, asemejándose en este sentido a un cuento realista, con la salvedad de que ocurre en el tiempo de los orígenes, que es anterior al histórico.

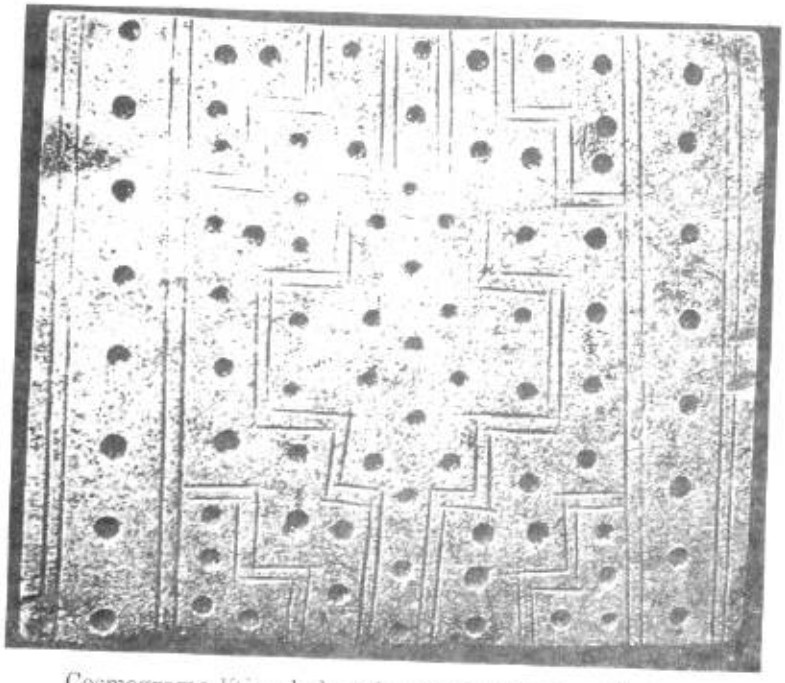
3. La zona sagrada

Vemos entonces que el mito representa lo real por excelencia, por tratarse de una zona sobrecargada de sentido, algo que puede llegar a faltar por completo en la esfera de lo profano. Y si nos ubicamos dentro de esta zona sagrada, observaremos que los sentidos no se distribuyen en ella con similar densidad. Se percibirá que dicha zona posee un centro o núcleo, que puede ser un altar, un sagrario u otro elemento, donde se alcanza la máxima significación, y que a partir de ahí, en grado descendente, se disponen los otros seres o elementos que pueblan lo sagrado, hasta dar con la frontera de lo profano. A medida que el hombre se acerque más a ese núcleo, más fuerte latirá en él el pulso de lo sagrado, como cuando los musulmanes dan siete vueltas alrededor de la Kaaba en La Meca. Tal sacralidad alcanza asimismo a los objetos situados en su radio, los que se cargan de un aura que los distancia de lo cotidiano. Dicha aura

[3] Cf. Gilbert Durand: *Introduction à la mithodologie. Mythes et societés*, Albin Michel, París, 1996; p. 65.

sería luego trasladada a la esfera del arte por la concepción renacentista, como sustento de la unicidad y originalidad de la obra.

Esta idea de un núcleo de alta significación, que puede leerse como de máxima sacralidad, desde el cual se va descendiendo en niveles de sentido, permite elaborar una concepción puramente antropológica, o antropomorfa, de lo sagrado, algo que se puede aceptar, asumir como válido, por más que no se profese en lo particular creencia religiosa alguna, tal como lo hacen hoy las ciencias humanas. Bajo dicha concepción, la esfera de lo sagrado, justamente por concentrar los mayores valores de la cultura, no será vista como un aspecto más de ella, tal como la consideran los manuales de etnografía, sino como su núcleo, algo sin lo cual se descaracteriza por completo. Esto destruiría la idea de ciertos misioneros cristianos que consideran que se puede cambiar a un pueblo indígena su cosmovisión religiosa, colonizar su zona sagrada, sin incurrir en un verdadero etnocidio. Cabe aclarar aquí que si bien lo sagrado suele ser instituido como tal por una religión, puede existir al margen de esta, ya sea porque el cuerpo mítico no se estructuró aún como una religión, o porque un número considerable de personas desertó de ella pero no de los relatos fundacionales, por la función cultural y social que cumple siempre lo numinoso. A esta concepción debe sumarse el vasto y complejo territorio de la magia, al que las religiones monoteístas —y en especial el judaísmo, que se mostró siempre hostil a ella— separaron de la religión, ubicándola en un estadio evolutivo anterior. Marcel Mauss pone a la religión y la magia en un mismo plano de la realidad, pues ambas, como lo muestra la experiencia universal, se fundan en lo sagrado. Habla así de lo «sagrado religioso» y lo «sagrado mágico». Ambas se relacionan tan intensamente, que la religión está llena de magia, y la magia, de religión. Ello se torna muy visible en el folclore y los cultos populares creados a partir de la religión y sus dogmas. La actitud mágica, señala Lionel Obadia, sería de naturaleza activa, y la religión, una actitud pasiva, que no altera ni cuestiona en momento alguno el orden del mundo, al que atribuye un origen divino y eterno. La historia avanza, por eso, desde



Cosmograma lítico de la cultura Valdivia, fase Piquigua, que representa una cruz cuadrada entre otros símbolos referidos al espacio de lo sagrado, con un sentido de la abstracción sorprendente si se piensa en su antigüedad de más de 4 000 años (Fundación Hallo, Quito).

la magia. Mientras esta es individual, secreta y oculta, la religión se presenta como colectiva, pública y oficial, representando así el polo legítimo del imaginario de lo sagrado, lo que deja a la magia el papel de polo ilegítimo. Pero ambos polos, si bien opuestos, se complementan en las creencias y prácticas de las sociedades tradicionales, formando un *continuum*. De este modo, la antropología moderna supera la tesis evolucionista que considera a la magia una forma arcaica de la religión.[6] La magia, dice Alexis Jardines en su libro *El cuerpo y lo otro*, no

[6] Lionel Obadia: *L'anthropologie des religions*, La Découverte, París, 2007; p. 48.

es más que un rito de apropiación de lo numinoso, que permite dominarlo, manejarlo y, en cierto punto, dirigirlo. Si, para la mentalidad mágica, lo semejante llama a lo semejante, para la científica, una misma causa provoca siempre el mismo efecto.

Lo que llamamos zona sagrada, con sus intensidades decrecientes, es histórica, o sea, registra una movilidad tanto ascendente como descendente. Y esto es así porque existen procesos de sacralización y de desacralización. En virtud de los primeros, seres u objetos que carecían de toda sacralidad comienzan a adquirirla y pueden llegar incluso a situarse en el núcleo de la cultura, como veremos al abordar el tema de la mitogénesis. Y por el contrario, seres y objetos que gozaron durante siglos de una máxima sacralizad pueden empezar de pronto a perderla y, por lo tanto, a caer, saliendo primero del núcleo de lo sagrado y, luego, incluso de la zona sagrada. Ocurre así que mitos sustanciales terminan convirtiéndose en cuentos, o sea, en ficciones vividas como tales. Por lo común, antes de trocarse en un cuento, el mito transita una zona intermedia, donde lo sagrado se manifiesta con una menor intensidad, que es la de la leyenda y la epopeya.

Por cierto, estos procesos de sacralización y desacralización obedecen a situaciones que se despliegan en el plano de la vida real, donde los mitos deben confrontar con otros mitos, a veces en relaciones sociales simétricas, igualitarias, en las que el imaginario más fuerte y seductor impactará al más débil, modificándolo o suprimiéndolo, pero lo común es que obedezcan a relaciones asimétricas, o sea, a procesos de dominación que reprimen una zona sagrada, forzando sincretismos. Si la Virgen María fue a situarse junto a la Pachamama en muchos sitios de los Andes no es como resultado de una libre elección, sino de imposiciones coloniales que implican, de hecho, una colonización de la zona sagrada. Para poder hablar de este tipo de colonización, la relación entre ambas culturas debe ser marcadamente asimétrica. De lo contrario estaremos ante un cambio cultural motivado no por una imposición en bloque, sino por préstamos, por la adopción selectiva de elementos ajenos.

Podríamos entonces señalar la existencia, en toda cultura, de unas cinco zonas superpuestas, que pueden tomarse

también, desde una perspectiva horizontal, como círculos concéntricos, y que son: a) el núcleo de lo sagrado —donde se sitúan los dioses principales, los grandes mitos de origen y los paradigmas esenciales de una cultura—; b) lo sagrado de menor densidad —poblado de dioses secundarios y héroes civilizadores—; c) los bordes de lo sagrado —ámbito de la leyenda y la epopeya, o sea, relatos que participan, tanto de lo divino y maravilloso, como de lo histórico o profano—; d) el espacio de lo profano teñido por lo sagrado —o que, de algún modo, participa de él—; y e) el espacio profano en sentido estricto —no teñido por lo sagrado, y que es el privativo de la historia y se liga especialmente al orden cotidiano. En el análisis que se haga de una cultura, cada elemento ha de ser situado en alguna de estas cinco zonas.

Si bien la zona sagrada de la que hablamos se sitúa en el imaginario, al igual que el mito, busca siempre anclajes y correlaciones con el espacio físico, el cual, al recibir la sobrecarga de sentido, se convierte en espacio sagrado, en un punto visible, concreto, de manifestación de lo numinoso, que no solo atrae los rituales, sino que tiende también a erigirse en un eje estructurante de la organización y el uso del territorio.

4. El proceso de mitogénesis

Fuera de la zona sagrada del mito no hay posibilidad de permanencia ni profundidades abisales. Solo el mito resiste el tiempo, por ser el sedimento calcáreo de este, por acontecer en un tiempo inacabable, ese Gran Tiempo que remeda (o define) a la eternidad. Es por ello que, al final, la historia se somete a sus determinaciones, despojándose de oropeles, cronologías y registros documentales, con tal de entrar en el corazón del hombre y clavarse en él como una estaca. Se sacrifica el orden preciso de los hechos y sus particularidades para adecuarlos a los paradigmas del deseo, a la estructura de una idea-fuerza. La coronación del héroe es la leyenda de tradición oral, más que el bronce y la letra impresa, los que pueden servir para alimentar dicha leyenda pero no para sustituirla. En este proceso, la vida del héroe quedará por fuerza reducida a unos pocos hechos significativos, pues el mito desecha la abundancia,

la multiplicidad. Cuanto más elimine lo superfluo, mayor será su densidad, su intensidad, su sacralidad.

Es que la conciencia colectiva opera por selección y síntesis. Elige unas cuantas acciones del conjunto que compone una vida y las dota de un sentido especial: procede con ella como el arte con su materia. Y está bien que sea así, pues nadie, ni siquiera un dios, puede pretender que todos los actos de su existencia se conviertan en trascendentes. Sin recortes, no puede haber lo sagrado, como tampoco el arte.

Hay ocasiones en que un mito, para constituirse, no precisa una vida ejemplar —o algún acto ejemplar en una vida—, conformándose solo con una muerte heroica, aunque hasta de esto puede llegar a prescindir. De la vida del gaucho correntino Antonio Mamerto Gil Núñez se sabe en realidad poco, fuera de la creencia (común a los gauchos milagrosos) de que su banda de cuatreros robaba a los ricos para dar a los pobres. Tampoco su muerte está rodeada de heroísmo, pues no cayó peleando, sino que fue prendido por una partida en enero de 1874 y colgado por los pies de la rama de un algarrobo, para ser luego degollado como un cordero y decapitado. Su cabeza fue llevada en una alforja, y el cuerpo se enterró en el lugar, marcándose el sitio con una cruz de ñandubay. O sea, que prácticamente no hizo mucho para merecer las alturas del mito, a diferencia de otros de su estirpe. Diríamos por eso que su sorprendente fama actual es producto de un azar, o más bien de una necesidad popular que halló en él, un tanto por azar, una forma precisa: la de ejemplificar la crueldad policial, la represión del orden dominante a todo lo que constituye la esencia del gaucho, desde el momento en que decidió excluirlo de su proyecto social y cultural. La Iglesia trataría luego de neutralizar y capitalizar este mito contestatario, resignificándolo: si los pobres le hacen promesas a él, y no a la Virgen María y los santos, es por una «desviación» involuntaria de un genuino sentimiento católico y no por desconfianza hacia esta religión y los paradigmas que postula.

Un hecho muy revelador sobre la mecánica de la gestación de los mitos es lo que ocurrió en Paraguay entre los nivaclé y Juan Belaieff, un general ruso contratado por el ejército para

realizar acciones de reconocimiento en el Chaco poco antes de la guerra con Bolivia. Belaieff entró de tal modo en el corazón de esta etnia, que, cuando murió, fue instalado con el nombre de Havatu en la cúspide de su compleja cosmología. La tarea que se le adjudicó fue nada menos que la de acompañar a las almas de los muertos hasta su morada definitiva, el Yincôôp o paraíso donde vivirán una felicidad eterna, junto al cual se halla la aldea de Fisä' k'äyich, su deidad suprema. Desde allí, decían antes de que se inventara la telefonía inalámbrica, Belaieff se comunicaba frecuentemente con los chamanes y caciques de la tribu mediante un aparato telefónico espiritual. ¿Puede acaso un simple mortal aspirar a un destino superior? Hechos como este rompen con la ficción antropológica de la inmovilidad del mito, al mostrar cómo tal tipo de relato se adecua a la dinámica de la vida y los deseos colectivos. Sí, los mitos cambian. En su punto de partida hay un hecho, o tan solo una imagen. La duración del proceso de gestación del mito suele ser muy variable. Hay veces en que se forma en pocos días, mientras que en otras requiere más de un siglo. Ocurre también con ciertos mitos que nacen poco después del acontecimiento que los inspira, pero permanecen confinados en un ámbito reducido durante un tiempo prolongado, hasta que de repente eclosionan y se propagan con una vitalidad sorprendente. Es lo que ocurrió en Argentina con la Difunta Correa.

Lo visto hasta ahora, nos permite comprender que no es basándose en su propia naturaleza que las cosas se ordenan en las esferas de lo sagrado y lo profano. En ninguna cultura hallaremos una nítida frontera entre ambas, establecida de una vez para siempre; todo dependerá del significado que la conciencia colectiva atribuya a un objeto en un determinado momento histórico. Es esta conciencia la que crea primero la zona sagrada del mito, el Gran Tiempo y el Gran Espacio, y selecciona luego los seres y elementos que la poblarán. Tal selección, como se dijo, es histórica, no eterna. Así, el avión que cruzaba diariamente el selvático territorio de los axé, en la región oriental del Paraguay, ingresó en la mitología de este pueblo protoguaraní como Jaka-Pora, o sea, la Canasta Hermosa o Resplandeciente. Pero lo que se sacraliza puede ser desacrali-

zado, total o parcialmente. La desacralización parcial ocurre, por ejemplo, cuando un dios principal pasa a ser un dios secundario, subordinado a otro. La desacralización total equivale a una expulsión de la zona sagrada del mito.

5. Los mitos de desdramatización y el poder de la risa

Los mitos, por pertenecer a la esfera de lo sagrado, están cargados de fuerza dramática o, al menos, de seriedad, lo que resulta necesario para asegurar su eficacia. El cristianismo y otras religiones sellaron todo resquicio que pudiera conducir a una risa institucionalizada, pero al desplazarla del sistema solo lograron que esta se desatara contra el sistema, como un exorcismo de todo lo que inspira temor, reverencia, malestar, sentimiento de opresión. La minuciosa eliminación de la risa en el proceso de gestación y desarrollo de estas religiones fue obra de las castas sacerdotales, incapaces de admitir en lo sagrado algo que incluso en el ámbito de lo profano les inspira gran desconfianza, por considerarlo como el umbral de la transgresión de la ley impuesta al pueblo. Porque si bien para las sociedades tradicionales el mito es, como se dijo, una cosa muy seria, tal seriedad no excluye a la risa ni entra en formal contradicción con ella, sino que la utiliza como elemento regulador y de compensación psíquica, algo así como la trastienda de lo sagrado. Y decimos «trastienda» porque la risa no estalla en el núcleo del universo mítico, sino en la periferia, en una zona colindante con lo profano; no entre los dioses principales, sino entre los secundarios o en simples personajes míticos.

Se sabe que el ridículo mata, por lo que desatar el poder de la risa sobre alguien constituye un asesinato simbólico. Se puede decir que es el arma más eficaz de la que disponen los pueblos y sectores dominados para defenderse de la opresión y fortalecer sus propios valores. Los principales destinatarios de la risa popular son quienes detentan el poder político y religioso, aunque a veces parezca centrarse en el idiota de la aldea. Es que el idiota, o supuesto idiota, ha resultado ser en muchas culturas el mejor espejo para desdramatizar y criticar el orden dominante y, lo que resulta más curioso, un espejo un

tanto tolerado. Se conoce la predilección de los reyes y señores medievales por los bufones, a quienes relevaban de la obligación del respeto jerárquico. Lo que al primer ministro podía costarle la vida, era tolerado en el bufón. Como teóricamente no hablaba en serio, podía decir la verdad. Y no cualquier verdad, sino la verdad del poder.

Claro que el asesinato simbólico no es la única función de la risa y los mitos de desdramatización. Hay otras formas de compensación psíquica que resultan asimismo necesarias. Sirven, además, para corregir en el imaginario social los acontecimientos no deseados, cuyo orden se puede incluso invertir (por ejemplo, mitos en los que el pueblo oprimido pasa a oprimir a su opresor). En otros casos operan como simples válvulas de escape, por cuanto acontece en el mito un hecho risible que nunca, se sabe, podría acontecer en la realidad. Es decir, se desvaloriza en el plano del lenguaje, y solo por unos momentos, lo que en la vida real se respeta. Hay también mitos de desdramatización en los que la risa parece dirigida a estimular la autocrítica y la sana crítica, al poner al desnudo la distancia que separa a la conducta real del paradigma cultural, lo que, más que erosionar a este último, lo refuerza. Se conocen asimismo casos en los que la risa sirve para liberar las tensiones de un temor a las fuerzas de la naturaleza y las jerarquías internas, sin que por ello el temor desaparezca. Pierre Clastres comprobó cómo los nivaclé, axé y mbyá-guaraní de Paraguay juegan a tener miedo a lo que en realidad temen.

Se podría hablar por último de mitos de violación, rayanos en lo grotesco, que no se convierten por eso en contraculturales ni en una mera ficción; es decir, siguen teniendo la dignidad del mito. Un buen ejemplo de ellos sería el mito nivaclé de Cufalh, cuyas hazañas eróticas y de otra índole recogió Miguel Chase-Sardi. Cuando el narrador inicia estos relatos, la cara seria del auditorio va quebrándose primero en sonrisas tímidas, y luego en risitas cada vez más difíciles de contener, hasta que la estridencia de una carcajada hace estallar los sellos del pudor y el acto narrativo culmina en gritos de alegría que vendrán a compensar al auditorio de las penas que lo afligen. Los seres sobrenaturales se permiten así una transgresión del orden cultural, no para instaurar un modelo alternativo de conducta, sino para ayudar al hombre a soportar la vida.

Se ha observado que si bien los animales a menudo lloran, rara vez se ríen, por lo que la risa, más que una emoción primaria, biológica, es algo netamente humano, un producto de la cultura cuya legitimidad, como se dijo, fue siempre combatida o discutida por los sectores dominantes, temerosos de su enorme poder. Aristóteles la reivindicó en su *Poética*, cuando, refiriéndose a la metáfora, vio en los chistes y juegos de palabras un valioso instrumento para descubrir la verdad, más que para negarla. La Edad Media puede ser vista como el tiempo de una sacralidad signada por el luto y la pompa, pero junto a esta cultura seria y oficial, de tendencia heráldica, que conjuraba a la risa como una antecámara del pecado, se dio, aunque en condición subalterna, una cultura cómica, popular, carnavalesca, con sus propios paradigmas, los que en su mayoría expresaban una respuesta dialéctica a esa cultura oficial. Ya en *El Libro de Buen Amor* hallamos un diálogo versificado entre Carnal y Cuaresma, o sea, los días cumbres de lo profano y lo sagrado en Europa. Pero es recién en el Renacimiento cuando lo popular irrumpe en el espiritualismo culto, transmitiéndole su peculiar sabor. La gran literatura no desdeñará ya las formas consideradas inferiores, sino que abrevará en ellas. Tal acercamiento a lo popular dio lugar a obras maestras como el *Decamerón* de Boccaccio, el *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, la inmortal novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare. Se consagra así como aceptable y válido, aunque más no sea bajo la máscara de los comediantes, un mundo carnavalizado, ambivalente, hostil a todo lo que se presenta como terminado, inmutable, eterno, cerrado a la dialéctica de la vida real. A la concepción maniquea de la epopeya, donde el héroe no puede cometer un acto vil ni permitirse una debilidad, la novela de caballería opuso una duplicidad fundada en la semejanza de los contrarios. Si hay una verdad, esta será contradictoria y no monolítica. Don Quijote es un loco, pero también un iluminado.

Los excesos formalistas de las vanguardias que empiezan a operar en Europa hacia fines del siglo XIX producen un nuevo

alejamiento de lo popular, separándolo de la cultura ilustrada y abandonándolo, a medida que avanza el siglo XX —y, sobre todo, en su segunda mitad—, a la acción erosiva de la cultura de masas. Quizás el fin de la hegemonía de las vanguardias estéticas que apareja la posmodernidad represente, a pesar de los efectos negativos que dicha corriente produce en otros terrenos, un signo alentador para la risa y la cultura popular, en la medida en que no resulte fagocitada por la cultura de masas. Las vanguardias estéticas, nutridas en el idealismo filosófico, expropiaron al pueblo su papel de creador de cultura para depositarlo en ciertos individuos consagrados como «geniales», capaces de generarlo todo a partir de la nada, como arbitrarios demiurgos. La sabiduría no podía estar en lo vulgar, en lo rústico, en ese mundo al que se veía signado por la grosería y el mal gusto, dominado por la risa y los instintos primarios, por todo aquello que el gran arte debía conjurar para elevar al pueblo. Por su parte, las vanguardias políticas expropiaron a este el derecho a gestar su propia historia, viéndolo como una masa indisciplinada y sin conciencia a la que era preciso elevar, y no solo mediante la inducción y el buen ejemplo, sino también por el rigor y la violencia. En lo cultural, estas élites políticas promovieron un idealismo de signo inverso al burgués, y llamaron a tal corriente realismo socialista. En vez de aspirar a un conocimiento profundo de la cultura popular con miras a un connubio posvanguardista que hubiera resultado sin duda fecundo, apeló a un invertebrado conjunto de expresiones populistas y de mero afán didáctico, a una cultura burguesa de otro signo ideológico. La cultura *del* pueblo sería así cubierta por una cultura *para* el pueblo, esencialmente retórica, donde todo era de bronce y otros materiales «nobles», y la risa estaba, por cierto, ausente, soterrada. Se bloqueó así el camino al surgimiento y desarrollo de corrientes estéticas americanas, restando interés y dimensión a obras verdaderamente precursoras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, gran mito literario de desdramatización que sintetiza varias mitologías de Brasil y se funda en la risa y el excentricismo.

El excentricismo nace de la exageración de los contrastes, y podría definirse como la unión inverosímil de dos cosas nor-

males que sirve para mostrar el lado insensato de la realidad. Deviene así una filosofía implacable, presta a denunciar toda necesidad hecha sistema y norma, como la más pura y filosa dialéctica, aquella que es incapaz por su propia naturaleza de cristalizar en dogmas y falsas religiones, de fosilizarse. Por sus mágicos mecanismos, la fábula se vuelve realidad, y la realidad, fábula; la banalidad, sabiduría, y la sabiduría, banalidad. Lo que para las élites conlleva un propósito de deslumbramiento intelectual, para el pueblo es un acto de solidaridad y justicia. Las jerarquías se desmoronan en homenaje a la igualdad. En el relato popular, los reyes carecen casi siempre de pompa, se codean con los desarrapados, nadie les hace antesala y sus hijas se casan con pastores tan poco ambiciosos que incluso las llevan con ellos a cuidar sus majadas. El héroe dialoga con el rey en un mismo plano, aunque reconozca la superioridad de su poder.

Los dogmas de bronce de ciertas utopías, los dogmas de marfil de las vanguardias y los dogmas de hojalata de la cultura de masas y la publicidad dejaron poco espacio para el estallido puro de la risa, a la que se confina a la esfera de lo privado, como si no fuese el nutriente fundamental del imaginario social, del mito y, también, del buen arte. De igual modo, las falsas tragedias de las telenovelas, así como los dramas histéricos de ciertas minorías alienadas que se pertrechan en sus espesas telas como las arañas, en vez de acudir a ese franco espacio de encuentros que es toda verdadera cultura, desplazan a las reales tragedias de la condición humana, que son las que sustentan toda edad de oro, de florecimiento. La risa podría acabar con esa parafernalia de dogmas, desdramatizándolos; pero, como se dijo, está proscrita, y en su lugar reina la carcajada idiota que pretende sustituirla, valiéndose de una grosería inocua que no es, por cierto, un patrimonio popular ni puede alcanzar, como la risa, las grandes alturas del mito y el proverbio.

6. Libertad, tragedia y dinámica del mito

El mito conlleva una esperanza, porque en él todo puede acontecer. Aunque también posee cierta «lógica», esta no funciona

como una cárcel: casi siempre habrá lugar y tiempo para el resplandor de la libertad. O sea, el individuo puede a menudo sustraerse, en todo o en parte, a los dictados del mito, sin sufrir por ello mayores consecuencias. Pero el ejercicio de dicha libertad no lo enriquece, sino que, por el contrario, lo empobrece, en la medida en que lo aleja de su comunidad y del *ethos* que la cohesiona. Escapar del orden social tan solo para ejercer una libertad ilusoria es un acto carente de sentido verdadero. El hombre de las sociedades tradicionales prefiere remedar las hazañas de los dioses a romper el orden cósmico por la vanidad de una acción singular. El sentido, en todo caso, no residirá en esa fuga subrepticia por el patio trasero del mito, sino en el rechazo intencional y manifiesto de una norma específica, de un paradigma reconocido, con el propósito de sustituirlo por otro que se considere más justo, o más ajustado al momento histórico que se vive. Mientras que la fuga no es más que una evasión de la dialéctica de la cultura, el rechazo consciente activa a esta, conformando una antítesis que hace posible la síntesis, es decir, el cambio, esa actualización que asegura la permanencia del mito, pues lo que se revela incapaz de modificarse sucumbe al tiempo.

El rechazo consciente de la verdad del mito o su deliberada transgresión marcan el origen de la tragedia. Es el caso de Antígona, de Prometeo. Pero también hay mitos fundados en la transgresión, como los numerosos seres sobrenaturales que existen en las culturas indígenas y criollas de América, cuya única función es castigar a quienes se apartan de la norma, matando más animales que los necesarios, por ejemplo. Pero este castigo no siempre ocurre, ni es importante que se dé sistemáticamente; su valor cultural reside en el tabú que establece, en el sentido profundo, filosófico si se quiere, de la prohibición.

La tragedia, elemento fundamental de la cultura griega clásica, suele faltar en muchas culturas americanas, en las que los cambios se producen en forma gradual y hasta imperceptible, sin verdaderas fracturas. Mas este tipo de mudanza indolora no resulta deseable ni ventajosa. La ausencia de dolor está señalando que no hay suficiente conciencia de la transformación sustancial que se está operando, y esto constituye siempre un grave riesgo, porque si bien el mito puede ganar con el cambio, actualizando y enriqueciendo su sentido, también puede perder significación, empobrecerse, disgregarse. El papel de la conciencia y la tragedia sería entonces, por un lado, imponer un nuevo paradigma que se considera superior, y por el otro, impedir que mitos inferiores fagociten a los superiores. El conflicto, el desgarramiento, es la prueba patente y patética de que se ha alcanzado una claridad de visión. En ningún siglo de la historia humana se empobrecieron tanto los mitos como en el que acaba de concluir, pero existe escasa conciencia de ello. Por el contrario, el desarrollo científico-tecnológico alimentó un triunfalismo que apaña una acelerada degradación de los símbolos.

Por ser la síntesis de una experiencia social, el cambio en el mito tendrá un ritmo más lento que el que se produce en la periferia, espacio de los acontecimientos aún no asimilados, no traducidos en imágenes estables y en sabiduría. Toda cultura necesita estas dos zonas, estos dos ritmos de cambio, pues es el único modo de emprender búsquedas sin arriesgar en la aventura sus fundamentos. Para navegar en lo inestable, hace falta una referencia estable, un espacio sólido y de cierta permanencia, que es el espacio de los paradigmas.

Pero como se dijo antes, la fijeza del mito es más aparente que real. De ahí que preferimos no oponer la quietud al movimiento, sino hablar de dos tipos de movimiento. Si el mito se revela incapaz de absorber las nuevas situaciones y contradicciones, será olvidado; se convertirá, ahora sí, en ficción, en un arcaísmo. Su eficacia y vitalidad dependerán entonces de su aptitud para reflejar valores actuales y ensamblarlos con los antiguos, en una continuidad sin grietas que genere la ilusión de un círculo perfecto, que no permita filtrarse al horror ni a la desesperanza. Si un pueblo nómada y cazador se sedentariza y convierte en agrícola, ¿cómo podría mantener los mismos paradigmas? El cambio en el universo mítico vendrá entonces a la zaga del cambio social, pero vendrá, y sin tardar demasiado. La transformación de la realidad social suele así preceder a la del mito, pero no siempre ocurre de este modo. Hay veces en

que surge en una sociedad estable, sin mayores conflictos, un mito revolucionario capaz de forzar su transformación.

La mayoría de los autores se dejó cegar por ese eterno retorno de lo igual que se desprende de la lectura de muchos mitos, y lo que no es más que discurso narrativo, expresión de un sueño de los hombres y los pueblos de recuperar el esplendor del tiempo original, fue confundido con la realidad empírica de los mitos, donde todo análisis diacrónico, como ya señalamos, nos revela un cambio, la certeza de que ese tiempo circular no existe más que en el deseo.

7. Mito y razón

Se ha definido al hombre como un animal racional, pero más apropiado parece, sobre la base de lo que hemos visto, llamarlo animal simbólico, tal como lo caracteriza Cassirer. El *Homo sapiens sapiens* tiene ya unos 100 mil años de existencia, mientras que lo que hoy entendemos por razón no sobrepasaría los veinticinco siglos —nació en Grecia, con la escuela jónica—, y durante este tiempo tampoco reinó en forma indiscutible ni pudo desplazar al pensamiento simbólico. Señala Mircea Eliade que fue Jenófanes (565-470 a.C.) el primero en criticar y rechazar las expresiones «mitológicas» de la divinidad utilizadas por Homero y Hesíodo. A partir de ahí, los griegos se empeñaron en vaciar progresivamente el *mythos* de todo valor religioso y metafísico, así como de todo principio de realidad. Sócrates y Aristóteles serán castigados por su incredulidad ante la religión oficial.

Señala María Eugenia Valentié que, en un principio, en Grecia *mythos* y *logos* eran términos sinónimos: ambos querían decir «palabra verdadera». Pero ya del uso que hace Homero empieza a deducirse cierta diferencia. El prudente Néstor habla relatando historias, recordando acciones, mientras que Ulises, «hábil en ardides» según esta autora, discute usando argumentos, dando razones. Se van esbozando así dos formas de utilizar el lenguaje que luego evolucionarían por caminos separados.[7]

[7] Cf. María Eugenia Valentié: *De mitos y ritos*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1998; p. 9.

En un principio no hubo Historia, sino historias, relatos imaginarios o inspirados en acontecimientos de importancia variable, sueños y experiencias cuyos aspectos más significativos pasaban a conformar el universo fundacional del *mythos*. La conciencia mítica era todo, pues todo lo vivenciaba, incorporándolo a un discurso y un decurso, fundiendo el tiempo de la memoria con el tiempo sin memoria que lo precedía. Mucho después irrumpió el *logos*, la razón analítica, que en sus inicios reivindicó ya como propios los niveles más primarios de la realidad, y desde ahí fue aventurándose hacia lo profundo, develando misterios basándose en métodos precisos. Preocupada en establecer el orden causal, la razón analítica desdeñó el inframundo del símbolo, regido por emociones oscuras, por una ambigüedad que imposibilitaba todo juicio apodíctico: zona marcada por la polisemia, síntesis última donde ya el antes y el después (elementos irrenunciables para la causalidad) pierden importancia, porque el mito no computa sus momentos en términos de duración y lo medular permanece, bajo una forma u otra, y lo que se va, regresa, como el día y la noche, el invierno y el verano.

El mito y la razón terminaron separándose como formas de conocimiento, y aunque en sus mecanismos resultan teóricamente inconciliables, al postularse como alternativos o, en el mejor de los casos, como complementarios, no dejan de imbricarse en la fenomenología de la mente. Todavía hoy millones de personas pueden vivir éticamente al margen de los rigores del *logos*, pero nunca nadie logró sustraerse a toda mitología, ya sea social o personal, ni siquiera aquellos que no se conformaron con tomar a la razón como un valioso instrumento para aprehender el mundo, sino que hicieron de ella primero una diosa y luego una ideología.

Con lo anterior se quiere decir que más allá de las fronteras que puedan trazarse en el plano abstracto, ambas formas de pensamiento se combinan de distinta manera, según el tipo de sociedad o de mentalidad. Así, el artista cultivará más el pensamiento simbólico que el analítico, y con el científico ocurrirá lo contrario.

Desde ya, el mito posee mecanismos que le son propios, recursos a los que se podría otorgar la condición de leyes; pero, a

nuestro criterio, resulta peligroso hablar de una verdadera lógica de este tipo de pensamiento, y más en los términos planteados por Lévi-Strauss. Este autor llega a manifestar que la lógica del pensamiento mítico le ha parecido siempre tan exigente como aquella sobre la cual reposa el pensamiento positivo, y en el fondo, poco diferente, por lo que esperaba que se probase un día que tanto en el pensamiento mítico como en el científico opera la misma lógica, lo que implicaría que el hombre ha pensado siempre igualmente bien. Y mientras tanto, somete a los mitos que caen en sus manos a un meticuloso análisis racional basado en estructuras binarias, que les asignan un contenido unívoco y puntual (como decir, por ejemplo, que «árbol» significa mediación entre el cielo y la tierra), negando de este modo los contenidos y contextos históricos. Más allá de las buenas intenciones que sustentan su fe en la lógica del mito —a la que, para diferenciarla de la analítica, considera concreta, sensible o cualitativa—, no deja de latir en dicha teoría un afán reduccionista, de justificar al mito por la razón, como una forma de mostrar las claves sensatas de un discurso en apariencia absurdo o irreal. Gilbert Durand, con el propósito de abrir un mayor espacio al pensamiento simbólico como forma de conocimiento, en su libro *Introduction à la mythodologie*... pareciera incurrir en un error semejante, al instituir una ciencia del mito a la que llama «mitodología». Afirma que así como hay un orden de la ciencia, hay un orden de la no-ciencia. Pero hablar del «orden del mito», desde una perspectiva rigurosamente científica como la que este autor maneja, puede ser entendido, otra vez, como una lógica del mito, o un orden lógico de él. Para diluir esta sospecha, tendría que aclararse antes con precisión qué se quiere decir con la palabra «orden». ¿Se refiere acaso a un sistema conceptual que permita la interpretación «correcta» del mito? Supongo que no, pues él mismo apunta en otra parte de este libro que no se puede establecer, en relación con el mito, la verdad única de una interpretación, y que lo único capaz de arrojar claridad sobre su sentido es la redundancia del relato, cuando este se empeña en ser claro en un sentido mediante la reiteración insistente.[8]

[8] Cf. Gilbert Durand: Ob. cit.; pp. 54 y 203.

Solo un marcado logocentrismo puede inspirar tales asaltos racionalistas al mito para canonizar su sentido y homologar dos modos de conocimiento radicalmente distintos. Más que prestigiarlo, por esta vía se quiere domesticarlo, privarlo de su fuerza incontrolable y someterlo al dogma de la objetividad, que lo considerará finalmente una simple mistificación. A causa de esto Ticio Escobar recomienda, por cautela, desconfiar de la inocente soberbia de un discurso que recae sobre otro pretendiendo arrancarle el secreto de su última clave.[9] Lo enriquecedor es apuntalar la autonomía de ambos lenguajes, no contaminar uno con el otro, lo que permitirá una doble lectura de los hechos que conforman la llamada realidad. Ernst Cassirer señala que el mito habla más a la afectividad que a la razón, como lo pone de manifiesto la fuerte presencia en ellos de elementos poéticos. Por eso, a su juicio, la poesía es hoy el único territorio donde la palabra conserva casi intacto ese poder mágico de crear el ser de las cosas que caracteriza al mito. Añade este autor que si bien el mito nace de una emoción, no es la emoción misma, sino su expresión, es decir, la conversión de ese sentimiento en imágenes. Y así, en cuanto expresión, el mito ingresa en el universo simbólico. Los mitos y los rituales, añade Escobar, al igual que la poesía, muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que declaran, porque es desde los propios recursos de la representación que mejor se expone la verdad de lo representado. Desmontar los artificios de la escena no es otra cosa que destruir la eficacia de este lenguaje.

La reivindicación de la autonomía y necesidad de ambos lenguajes no debe entenderse como un desprecio a la razón y el pensamiento científico, y menos aún como un deslizamiento hacia el irracionalismo. Pero así como la razón suele negar al mito, la otra lectura de la realidad que propone el mito sirve a menudo para evidenciar esas excrecencias de la razón que son las ideologías. O sea, que el mito no niega a la razón, pero tiende, sí, a desacralizarla, a bajarla del pedestal de lo infalible para ponerla a trabajar humildemente por la verdad.

[9] Cf. Ticio Escobar: Ob. cit.; p. 6.

Bien advierte Gusdorf que, sin el mito, la razón permanecería flotando en un mundo de abstracciones, desconectada de la existencia, sin puntos de arraigo en la realidad. Por eso lo más atinado es afirmar los puentes entre ambos lenguajes, con miras no a una superposición o una fusión, sino a una complementación. El mito no representaría así el fin de la razón, y tampoco su comienzo, sino otra forma de conciencia más ligada a las pulsiones de la vida, de la que el pensamiento científico no puede prescindir sin traicionarla, sin naufragar en la lógica de la muerte.

La misma forma de conciencia que signa al mito signa a la vida, en la medida en que aquel es expresión de los niveles profundos de esta, donde el deseo pulsa los sueños más significativos. Es en los sueños donde los hombres hablan con los seres sobrenaturales, y en especial los sacerdotes y chamanes, que son los especialistas del éxtasis. En las visiones del peyote los huicholes comulgan con los dioses, remontándose a un mundo de colores luminosos que tratan de reproducir en sus artes. El sueño es un espacio de revelaciones ajeno a la razón pero no contrario u opuesto a ella. Si razón e historia marchan juntas por el mismo plano del conocimiento, el mito y el sueño lo hacen por otro, más ambiguo y subterráneo. Mas, a pesar de sus vínculos, no se debe confundir mito con sueño, como hace Otto Rank al definir a los mitos como sueños colectivos. Un mito puede nacer de un sueño, pero no siempre el sueño tiene la estructura del mito. El sueño parece un tanto dejado al azar, mientras que en el significado del mito reina la necesidad. El mito es universal y ejemplar, atributos que no corresponden al sueño. Si este reúne dichas cualidades, tendrá la estructura del mito y podrá convertirse en un mito personal o social, según la fuerza que adquiera la imagen.

Si la razón aprehende la realidad por el análisis, el mito lo hace por la vía de lo simbólico. Por eso se ha dicho que la conciencia mítica no pertenece a una etapa de la evolución, sino a la misma naturaleza humana. Por nuestra parte añadiríamos que a ella se reserva el dominio de la síntesis. Vimos que el análisis racional rompe la unidad del mundo, pues para explicarlo debe reducirlo a mil pedazos, y su posterior re-

composición será ya fruto de abstracciones puras, incapaces de devolverle su solidez prístina, y menos aún la magia que lo animaba. Solo las representaciones del mito podrán restituirle la fuerza, regenerar su tejido, salvarlo de la dispersión y la incoherencia, de la angustia del vacío, de modo que toda acción encuentre de nuevo su sentido. También podría decirse, como Juan Nuño, que en el fondo de toda filosofía hay siempre esquemas míticos, por cuanto ella expresa el contenido mítico del lenguaje conceptual, traduciendo las alegorías de la cultura a fórmulas racionales. De esto se desprende que toda auténtica filosofía debe fundarse en una determinada cultura, y no volar por encima de ella, como nos hizo creer el colonialismo pedagógico, a fin de cortar el vínculo entre ambas. Nuestro pensamiento, seducido así por una falsa universalidad, se alejó de la vida real, trabajando sobre categorías conceptuales extrañas que no podían, por cierto, alumbrarla.

8. Mito y poder

El territorio que se extiende más allá de la razón y el pensamiento científico es ancho, pero no todo tiene allí la claridad ni la nobleza del mito. Lo imaginario no siempre es poesía y síntesis: también puede ser trampa, falsificación, engaño. La ideología apela a lo imaginario, pero no para reforzar la vida, sino para legitimar una opresión. Si recurre también a elementos racionales, no es para hacer ciencia social, sino para disfrazar con el prestigio de esta y dotar de una aparente coherencia a un discurso cuya finalidad última es discriminar, eliminar a otros de la competencia y la repartición de los recursos sociales, despojarlos de su patrimonio o someterlos a una voluntad ajena. Se vale para ello de la estigmatización del otro, que puede ser un grupo social, nacional, étnico, religioso, político, etcétera. Puede decirse que es ideología, entendiendo a esta como falsa conciencia, todo pensamiento que intente justificar la opresión de un grupo por otro, así como la distribución desigual de los recursos de una sociedad. Por el contrario, todo pensamiento que sustente la equidad distributiva y la igualdad de derechos pertenecerá al orden de las ideas, signado por la legitimidad.

Pero en la vida real no siempre es fácil la distinción. Lo racional y lo imaginario se imbrican de tal modo en la ideología, que quienes la usan suelen creer firmemente en ella, viéndola como una causa muy justa. Nuestra preocupación por la naturaleza de la ideología viene del hecho de que a menudo se vincula con el mito, en la medida en que en su composición ambos amalgaman factores racionales, científicos, o que podrían pasar por tales, con otros puramente imaginarios. Pero la ideología sirve siempre al poder, diríamos que por definición. El mito, en cambio, puede servir al poder, y con frecuencia ocurre así, pero no siempre, pues hay mitos contra el poder, y otros que ni lo favorecen ni lo cuestionan, que son la gran mayoría. El mito es un poder sobre las cosas más que sobre las personas; un lenguaje, más que un discurso ideológico; una forma de conocimiento, más que un instrumento de dominio. Entre el mito y la ideología existe la misma distancia que va de la idea a la ideología. Así, una idea justa no será culpable del mal uso que se haga de ella. La libertad es buena en sí, pese a los numerosos crímenes que siempre se cometieron en su nombre. Si hoy las ideologías se debaten en una profunda crisis, es justamente por esa *libido dominanti* que las caracteriza, y por la forma en que minaron el *ethos* social. La conciencia mítica, por el contrario, salvaguardó siempre este *ethos* con gran eficacia, asegurando la cohesión social, estrechando los lazos de solidaridad de los pueblos. La conciencia analítica, por definición, distingue, separa, dispersa, quiebra la unidad de la representación del mundo, y quizás por eso en las sociedades modernas la solidaridad (bien común) es más un enunciado que un hecho palpable, un recurso que invoca el poder para legitimarse, ahora que ya no puede fundarse en la voluntad de los dioses.

Todo proceso de colonización cultural implica una fuerte confrontación en el plano simbólico, donde vemos cómo los mitos dominantes intentan desestructurar y banalizar a los mitos del pueblo dominado o que se quiere dominar, a fin de reemplazarlos. Para someter verdaderamente a una sociedad, es preciso colonizar su imaginario, a fin de que asuman como propios los símbolos ajenos. Al debilitarse por esta vía el *ethos*

social, el mundo simbólico del colonizado pierde esa coherencia que hace posible tanto la resistencia cultural como la política. Esta guerra de imaginarios —o de sueños, como la llama Marc Augé— es hoy, como lo fue siempre, el capítulo más sobresaliente de la relación entre el mito y el poder. Vimos que el mito es una imagen fuerte que se puso en movimiento para hablarnos de los orígenes de algo, y la guerra de imaginarios a la que nos referimos es una confrontación entre las imágenes propias de un grupo social y las imágenes ajenas que buscan imponerse con el poder de los medios para destruir o desplazar a aquellas. Son los letreros, signos y figuras que nos rodean cotidianamente, condicionando nuestra percepción e incidiendo en nuestra cosmovisión, o sea, eso que Cohen-Séat llamó «iconósfera».

9. El mito y la historia

Basándonos en lo expuesto resulta fácil comprender que no puede haber cultura sin mitos, pues por ellos se realiza la aprehensión simbólica que humaniza a la naturaleza. Decía Lucien Sebag que no hay apropiación del mundo que no pase por la mediación de los signos. Ellos no solo nutren el pensamiento, sino también el ser de las cosas. Por eso el mito, anota Miguel A. Bartolomé, deviene un espejo que refleja y proyecta la imagen que la cultura elabora sobre sí misma y su entorno. Si el mito, como decía Cassirer, oculta los sentidos detrás de imágenes y símbolos, la tarea de la filosofía consistirá en desenmascararlos.

Que el mito opera como un mensaje profundo, críptico, estaría probado por la circunstancia de que no se puede historizar el mito sin falsear el método histórico, pero sí mitificar la historia sin violentar los mecanismos del mito, cambiando el significado real de los acontecimientos por otro que la ideología dominante o los sectores populares consideren útil o conveniente en un momento determinado, magnificándolo por la vía de la hipérbole o menoscabando su verdadera dimensión.

Que el mito marque el grado cero de la cronología no implica que represente el pasado, y menos aún, la opresión del pasado. Aunque se refiere a hechos ocurridos en una época, por

La Virgen de Guadalupe, escultura cerámica popular de Ocumicho (Michoacán). Si bien los pueblos indígenas de México sienten hoy a esta virgen como un elemento fundamental de su identidad, no puede soslayarse que constituye un símbolo inconfundible de la Conquista espiritual, y que los rasgos propios que a menudo se incorporan a la imagen son totalmente secundarios.

lo general, remota, inmemorial, posee una estructura permanente que comprende en forma simultánea los tres momentos o éxtasis del tiempo: pasado, presente y futuro. La historia, en cambio, solo tiene que ver con el pasado.

En un principio no hubo Historia, sino historias, relatos imaginarios o inspirados en acontecimientos de importancia variable, sueños y experiencias cuyos aspectos más significativos pasaban a conformar el universo fundacional del *mythos*. La conciencia mítica era todo, pues todo lo vivenciaba, incorporándolo a un discurso y un decurso, fundiendo el tiempo de la memoria con el tiempo sin memoria que lo precedía. Mucho después irrumpió el *logos*, la razón analítica, que en sus inicios reivindicó ya como propios los niveles más primarios de la realidad, y desde ahí fue aventurándose hacia lo profundo, develando misterios basándose en métodos precisos. Preocupada en establecer el orden causal, la razón analítica desdeñó el inframundo del símbolo, regido por emociones oscuras, por una ambigüedad que imposibilitaba todo juicio apodíctico: zona marcada por la polisemia, síntesis última donde ya el antes y el después (elementos irrenunciables para la causalidad) pierden importancia, porque el mito no computa sus momentos en términos de duración y lo medular permanece, bajo una forma u otra, y lo que se va, regresa, como el día y la noche, el invierno y el verano.

El mito y la razón terminaron separándose como formas de conocimiento, y aunque en sus mecanismos resultan teóricamente inconciliables, al postularse como alternativos o, en el mejor de los casos, como complementarios, no dejan de imbricarse en la fenomenología de la mente. Todavía hoy millones de personas pueden vivir éticamente al margen de los rigores del *logos*, pero nunca nadie logró sustraerse a toda mitología, ya sea social o personal, ni siquiera aquellos que no se conformaron con tomar a la razón como un valioso instrumento para aprehender el mundo, sino que hicieron de ella primero una diosa y luego una ideología.

Con lo anterior se quiere decir que más allá de las fronteras que puedan trazarse en el plano abstracto, ambas formas de pensamiento se combinan de distinta manera, según el tipo de sociedad o de mentalidad. Así, el artista cultivará más el pensamiento simbólico que el analítico, y con el científico ocurrirá lo contrario.

Desde ya, el mito posee mecanismos que le son propios, recursos a los que se podría otorgar la condición de leyes; pero, a

nuestro criterio, resulta peligroso hablar de una verdadera lógica de este tipo de pensamiento, y más en los términos planteados por Lévi-Strauss. Este autor llega a manifestar que la lógica del pensamiento mítico le ha parecido siempre tan exigente como aquella sobre la cual reposa el pensamiento positivo, y en el fondo, poco diferente, por lo que esperaba que se probase un día que tanto en el pensamiento mítico como en el científico opera la misma lógica, lo que implicaría que el hombre ha pensado siempre igualmente bien. Y mientras tanto, somete a los mitos que caen en sus manos a un meticuloso análisis racional basado en estructuras binarias, que les asignan un contenido unívoco y puntual (como decir, por ejemplo, que «árbol» significa mediación entre el cielo y la tierra), negando de este modo los contenidos y contextos históricos. Más allá de las buenas intenciones que sustentan su fe en la lógica del mito —a la que, para diferenciarla de la analítica, considera concreta, sensible o cualitativa—, no deja de latir en dicha teoría un afán reduccionista, de justificar al mito por la razón, como una forma de mostrar las claves sensatas de un discurso en apariencia absurdo o irreal. Gilbert Durand, con el propósito de abrir un mayor espacio al pensamiento simbólico como forma de conocimiento, en su libro *Introduction à la mythodologie...* pareciera incurrir en un error semejante, al instituir una ciencia del mito a la que llama «mitodología». Afirma que así como hay un orden de la ciencia, hay un orden de la no-ciencia. Pero hablar del «orden del mito», desde una perspectiva rigurosamente científica como la que este autor maneja, puede ser entendido, otra vez, como una lógica del mito, o un orden lógico de él. Para diluir esta sospecha, tendría que aclararse antes con precisión qué se quiere decir con la palabra «orden». ¿Se refiere acaso a un sistema conceptual que permita la interpretación «correcta» del mito? Supongo que no, pues él mismo apunta en otra parte de este libro que no se puede establecer, en relación con el mito, la verdad única de una interpretación, y que lo único capaz de arrojar claridad sobre su sentido es la redundancia del relato, cuando este se empeña en ser claro en un sentido mediante la reiteración insistente.[8]

[8] Cf. Gilbert Durand: Ob. cit.; pp. 54 y 203.

Solo un marcado logocentrismo puede inspirar tales asaltos racionalistas al mito para canonizar su sentido y homologar dos modos de conocimiento radicalmente distintos. Más que prestigiarlo, por esta vía se quiere domesticarlo, privarlo de su fuerza incontrolable y someterlo al dogma de la objetividad, que lo considerará finalmente una simple mistificación. A causa de esto Ticio Escobar recomienda, por cautela, desconfiar de la inocente soberbia de un discurso que recae sobre otro pretendiendo arrancarle el secreto de su última clave.[9] Lo enriquecedor es apuntalar la autonomía de ambos lenguajes, no contaminar uno con el otro, lo que permitirá una doble lectura de los hechos que conforman la llamada realidad. Ernst Cassirer señala que el mito habla más a la afectividad que a la razón, como lo pone de manifiesto la fuerte presencia en ellos de elementos poéticos. Por eso, a su juicio, la poesía es hoy el único territorio donde la palabra conserva casi intacto ese poder mágico de crear el ser de las cosas que caracteriza al mito. Añade este autor que si bien el mito nace de una emoción, no es la emoción misma, sino su expresión, es decir, la conversión de ese sentimiento en imágenes. Y así, en cuanto expresión, el mito ingresa en el universo simbólico. Los mitos y los rituales, añade Escobar, al igual que la poesía, muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que declaran, porque es desde los propios recursos de la representación que mejor se expone la verdad de lo representado. Desmontar los artificios de la escena no es otra cosa que destruir la eficacia de este lenguaje.

La reivindicación de la autonomía y necesidad de ambos lenguajes no debe entenderse como un desprecio a la razón y el pensamiento científico, y menos aún como un deslizamiento hacia el irracionalismo. Pero así como la razón suele negar al mito, la otra lectura de la realidad que propone el mito sirve a menudo para evidenciar esas excrecencias de la razón que son las ideologías. O sea, que el mito no niega a la razón, pero tiende, sí, a desacralizarla, a bajarla del pedestal de lo infalible para ponerla a trabajar humildemente por la verdad.

[9] Cf. Ticio Escobar: Ob. cit.; p. 6.

Bien advierte Gusdorf que, sin el mito, la razón permanecería flotando en un mundo de abstracciones, desconectada de la existencia, sin puntos de arraigo en la realidad. Por eso lo más atinado es afirmar los puentes entre ambos lenguajes, con miras no a una superposición o una fusión, sino a una complementación. El mito no representaría así el fin de la razón, y tampoco su comienzo, sino otra forma de conciencia más ligada a las pulsiones de la vida, de la que el pensamiento científico no puede prescindir sin traicionarla, sin naufragar en la lógica de la muerte.

La misma forma de conciencia que signa al mito signa a la vida, en la medida en que aquel es expresión de los niveles profundos de esta, donde el deseo pulsa los sueños más significativos. Es en los sueños donde los hombres hablan con los seres sobrenaturales, y en especial los sacerdotes y chamanes, que son los especialistas del éxtasis. En las visiones del peyote los huicholes comulgan con los dioses, remontándose a un mundo de colores luminosos que tratan de reproducir en sus artes. El sueño es un espacio de revelaciones ajeno a la razón pero no contrario u opuesto a ella. Si razón e historia marchan juntas por el mismo plano del conocimiento, el mito y el sueño lo hacen por otro, más ambiguo y subterráneo. Mas, a pesar de sus vínculos, no se debe confundir mito con sueño, como hace Otto Rank al definir a los mitos como sueños colectivos. Un mito puede nacer de un sueño, pero no siempre el sueño tiene la estructura del mito. El sueño parece un tanto dejado al azar, mientras que en el significado del mito reina la necesidad. El mito es universal y ejemplar, atributos que no corresponden al sueño. Si este reúne dichas cualidades, tendrá la estructura del mito y podrá convertirse en un mito personal o social, según la fuerza que adquiera la imagen.

Si la razón aprehende la realidad por el análisis, el mito lo hace por la vía de lo simbólico. Por eso se ha dicho que la conciencia mítica no pertenece a una etapa de la evolución, sino a la misma naturaleza humana. Por nuestra parte añadiríamos que a ella se reserva el dominio de la síntesis. Vimos que el análisis racional rompe la unidad del mundo, pues para explicarlo debe reducirlo a mil pedazos, y su posterior re-

composición será ya fruto de abstracciones puras, incapaces de devolverle su solidez prístina, y menos aún la magia que lo animaba. Solo las representaciones del mito podrán restituirle la fuerza, regenerar su tejido, salvarlo de la dispersión y la incoherencia, de la angustia del vacío, de modo que toda acción encuentre de nuevo su sentido. También podría decirse, como Juan Nuño, que en el fondo de toda filosofía hay siempre esquemas míticos, por cuanto ella expresa el contenido mítico del lenguaje conceptual, traduciendo las alegorías de la cultura a fórmulas racionales. De esto se desprende que toda auténtica filosofía debe fundarse en una determinada cultura, y no volar por encima de ella, como nos hizo creer el colonialismo pedagógico, a fin de cortar el vínculo entre ambas. Nuestro pensamiento, seducido así por una falsa universalidad, se alejó de la vida real, trabajando sobre categorías conceptuales extrañas que no podían, por cierto, alumbrarla.

8. Mito y poder

El territorio que se extiende más allá de la razón y el pensamiento científico es ancho, pero no todo tiene allí la claridad ni la nobleza del mito. Lo imaginario no siempre es poesía y síntesis: también puede ser trampa, falsificación, engaño. La ideología apela a lo imaginario, pero no para reforzar la vida, sino para legitimar una opresión. Si recurre también a elementos racionales, no es para hacer ciencia social, sino para disfrazar con el prestigio de esta y dotar de una aparente coherencia a un discurso cuya finalidad última es discriminar, eliminar a otros de la competencia y la repartición de los recursos sociales, despojarlos de su patrimonio o someterlos a una voluntad ajena. Se vale para ello de la estigmatización del otro, que puede ser un grupo social, nacional, étnico, religioso, político, etcétera. Puede decirse que es ideología, entendiendo a esta como falsa conciencia, todo pensamiento que intente justificar la opresión de un grupo por otro, así como la distribución desigual de los recursos de una sociedad. Por el contrario, todo pensamiento que sustente la equidad distributiva y la igualdad de derechos pertenecerá al orden de las ideas, signado por la legitimidad.

Pero en la vida real no siempre es fácil la distinción. Lo racional y lo imaginario se imbrican de tal modo en la ideología, que quienes la usan suelen creer firmemente en ella, viéndola como una causa muy justa. Nuestra preocupación por la naturaleza de la ideología viene del hecho de que a menudo se vincula con el mito, en la medida en que en su composición ambos amalgaman factores racionales, científicos, o que podrían pasar por tales, con otros puramente imaginarios. Pero la ideología sirve siempre al poder, diríamos que por definición. El mito, en cambio, puede servir al poder, y con frecuencia ocurre así, pero no siempre, pues hay mitos contra el poder, y otros que ni lo favorecen ni lo cuestionan, que son la gran mayoría. El mito es un poder sobre las cosas más que sobre las personas; un lenguaje, más que un discurso ideológico; una forma de conocimiento, más que un instrumento de dominio. Entre el mito y la ideología existe la misma distancia que va de la idea a la ideología. Así, una idea justa no será culpable del mal uso que se haga de ella. La libertad es buena en sí, pese a los numerosos crímenes que siempre se cometieron en su nombre. Si hoy las ideologías se debaten en una profunda crisis, es justamente por esa *libido dominanti* que las caracteriza, y por la forma en que minaron el *ethos* social. La conciencia mítica, por el contrario, salvaguardó siempre este *ethos* con gran eficacia, asegurando la cohesión social, estrechando los lazos de solidaridad de los pueblos. La conciencia analítica, por definición, distingue, separa, dispersa, quiebra la unidad de la representación del mundo, y quizás por eso en las sociedades modernas la solidaridad (bien común) es más un enunciado que un hecho palpable, un recurso que invoca el poder para legitimarse, ahora que ya no puede fundarse en la voluntad de los dioses.

Todo proceso de colonización cultural implica una fuerte confrontación en el plano simbólico, donde vemos cómo los mitos dominantes intentan desestructurar y banalizar a los mitos del pueblo dominado o que se quiere dominar, a fin de reemplazarlos. Para someter verdaderamente a una sociedad, es preciso colonizar su imaginario, a fin de que asuman como propios los símbolos ajenos. Al debilitarse por esta vía el *ethos*

social, el mundo simbólico del colonizado pierde esa coherencia que hace posible tanto la resistencia cultural como la política. Esta guerra de imaginarios —o de sueños, como la llama Marc Augé— es hoy, como lo fue siempre, el capítulo más sobresaliente de la relación entre el mito y el poder. Vimos que el mito es una imagen fuerte que se puso en movimiento para hablarnos de los orígenes de algo, y la guerra de imaginarios a la que nos referimos es una confrontación entre las imágenes propias de un grupo social y las imágenes ajenas que buscan imponerse con el poder de los medios para destruir o desplazar a aquellas. Son los letreros, signos y figuras que nos rodean cotidianamente, condicionando nuestra percepción e incidiendo en nuestra cosmovisión, o sea, eso que Cohen-Séat llamó «iconósfera».

9. El mito y la historia

Basándonos en lo expuesto resulta fácil comprender que no puede haber cultura sin mitos, pues por ellos se realiza la aprehensión simbólica que humaniza a la naturaleza. Decía Lucien Sebag que no hay apropiación del mundo que no pase por la mediación de los signos. Ellos no solo nutren el pensamiento, sino también el ser de las cosas. Por eso el mito, anota Miguel A. Bartolomé, deviene un espejo que refleja y proyecta la imagen que la cultura elabora sobre sí misma y su entorno. Si el mito, como decía Cassirer, oculta los sentidos detrás de imágenes y símbolos, la tarea de la filosofía consistirá en desenmascararlos.

Que el mito opera como un mensaje profundo, críptico, estaría probado por la circunstancia de que no se puede historizar el mito sin falsear el método histórico, pero sí mitificar la historia sin violentar los mecanismos del mito, cambiando el significado real de los acontecimientos por otro que la ideología dominante o los sectores populares consideren útil o conveniente en un momento determinado, magnificándolo por la vía de la hipérbole o menoscabando su verdadera dimensión.

Que el mito marque el grado cero de la cronología no implica que represente el pasado, y menos aún, la opresión del pasado. Aunque se refiere a hechos ocurridos en una época, por

La Virgen de Guadalupe, escultura cerámica popular de Ocumicho (Michoacán). Si bien los pueblos indígenas de México sienten hoy a esta virgen como un elemento fundamental de su identidad, no puede soslayarse que constituye un símbolo inconfundible de la Conquista espiritual, y que los rasgos propios que a menudo se incorporan a la imagen son totalmente secundarios.

lo general, remota, inmemorial, posee una estructura permanente que comprende en forma simultánea los tres momentos o éxtasis del tiempo: pasado, presente y futuro. La historia, en cambio, solo tiene que ver con el pasado.

Hay quien dice que, con el mito, la historia se evapora. Es probable que en muchos casos sea así, pero lo hace para poder luego condensarse, ya sin impurezas. Aún más, se acusa al mito de definir la historia en términos de una ideología dominante. Tampoco esto es exacto, como ya se vio, pues si bien por lo común los mitos explican o justifican las estructuras existentes, solo un pequeño porcentaje de estas estructuras pueden considerarse de opresión. Por otra parte, así como hay mitos que favorecen la opresión, hay otros que impulsan la liberación. Tal, por ejemplo, el mito peruano de Inkarrí, recogido por José María Arguedas, evocador de una perfección pretérita que regresará cuando la cabeza cortada del último inca, creciendo hacia los pies, recomponga su integridad corporal. Todo pueblo sometido a una relación colonial puede ser visto como un cuerpo mutilado, y el lento proceso de recuperación de su integridad perdida no es otra cosa que la liberación. O sea, que el cuestionamiento del orden existente no es ajeno al mito. Sostener lo contrario sería negar la dimensión contestataria de la cultura popular, siempre escamoteada por el folclorismo, impostada por ciertas élites políticas, directamente eliminada por la cultura de masas o expropiada por la burguesía para legitimar sus actos. Ocurre esto último, por ejemplo, cuando el héroe indígena que murió luchando contra el conquistador es reivindicado como propio por quienes hoy continúan la opresión de ese mismo pueblo, y también cuando los héroes de la independencia son utilizados para combatir a quienes hoy luchan por profundizar esa misma independencia. A menudo dicha dimensión contestataria no se agota en la pura crítica, sino que insinúa o destaca la necesidad de un cambio que revolucione las estructuras existentes o regenere de algún modo una estructura destruida, a la que se ve ya como una edad dorada, cierta o imaginaria.

De aquí resulta la inconveniencia de oponer mito e historia. Lo fecundo es tomar ambos términos como complementarios, al igual que mito y razón. Ello permite hablar de un continuo mito-histórico, idea útil a todo proceso de recuperación histórica, y en especial para el de las minorías étnicas y otros sectores populares. Por otra parte, la historia no es solo una sucesión

de hechos registrados, sino también un orden preciso que se impone a los hechos, una lectura siempre renovada que los va resignificando. Y como los ejes en torno a los cuales se construye el relato son los paradigmas, se puede afirmar que el mito es el fundamento mismo de la historia, ya que, sin él, esta se empobrece, pierde su sentido hasta el extremo de convertirse en un tedioso registro de acontecimientos que, en definitiva, no dicen algo concreto, no enseñan nada. Entra a jugar la referida complementación cuando, por ejemplo, el mismo Momsen, considerado uno de los padres de la historia moderna, entendida como ciencia, empieza a contar la historia de Roma con la fábula de Rómulo y Remo amamantados por la loba. Y si se llega a plantear ambos términos como contradictorios, ha de ser al solo efecto de alimentar una dialéctica cuyo propósito sea arrojar nuevas luces sobre un fenómeno, enriqueciendo su interpretación. Porque el mito, como se dijo, no atenta contra la historia, sino que le proporciona un fundamento, al dotar de un sentido preciso a la oscuridad de los orígenes, y también al presente y al futuro. Para Malinowski el mito era lo no documentado, lo no reducido a la esfera de la razón; es decir, el territorio resplandeciente de la vida aún no congelado por el análisis.

Se podría afirmar, yendo aún más lejos, que el mito es el motor de la historia, en especial, cuando asume la forma de una utopía y pasa a nutrir un proceso de cambio radical. La utopía exige el sacrificio del presente en función de un futuro ilusorio, de sueños que toman la forma de paradigmas. Para dar un sentido coherente a la condición humana es preciso construir arquetipos perdurables. Es por ello que toda revolución mitifica su gesta, inventa fábulas morales y hasta deshumaniza a sus héroes, para que puedan funcionar como modelos socialmente útiles, libres de la ambigüedad de la vida, que alimenta la duda. Cuando vemos así a la historia postrarse ante el mito, debemos concluir que este es posterior a aquella y, por lo tanto, eterno: sus continuos cambios de máscara le permiten subsistir como un conjunto estructurado de principios fundamentales de la cultura.

Es preciso señalar que no todos los mitos tienen la misma relación con lo real. Ya Platón había distinguido entre el

Imaginatio vera y el *Imaginario phantastica*. Así, hay mitos verdaderamente fantásticos, emparentados con los cuentos maravillosos, mientras que otros constituyen un reflejo de lo real que se parece bastante a lo real, pues lo que acontece en ellos podría ocurrir, salvo algunos aspectos o detalles, en el plano de la realidad fenoménica, como esos héroes semejantes a los de carne y hueso que combaten, aman y enseñan a los hombres valiosas costumbres.

Si se deja atrás la piedra fundacional que puso Herodoto, se podría decir que, en cierta forma, la historia es una creación del cristianismo. Lo que alentó a los teólogos de esta religión a plasmar el concepto, fue la necesidad de unir, en un solo continuo, la caída del hombre con su redención final, pasando por la encarnación de Cristo, hechos a los que se quería sustraer del tiempo circular, propio del mito. La concepción lineal del tiempo fue ya esbozada en el siglo III de nuestra era por Ireneo de Lyon, y tomada y elaborada luego por San Basilio, San Gregorio y San Agustín. Alberto Magno y Santo Tomás concibieron ya a la historia como un progreso lineal, aunque hubo que esperar hasta el Siglo de las Luces para que la linealidad se estableciera con firmeza en el ámbito científico. Y hasta el siglo XIX para que se generalizara, bajo el empuje de las corrientes evolucionistas. Hegel, Engels, Marx y otros autores tratarán entonces de imprimir a la historia las características de una ciencia, describiendo procesos que, a su juicio, se repetirán fatalmente en casi todos los casos. Lo que había nacido como una afirmación de lo individual frente a lo colectivo, del héroe singular —que es de origen aristocrático o accede a esta clase por sus hazañas, si es de humilde cuna— y la fuerza que lo mueve —a menudo, tan solo una ambición disfrazada de patriotismo—, sería convertido por el marxismo en sinónimo de lo colectivo, y muchos hombres se entregaron entonces al justo sueño de hacer la historia, de moldearla como a una blanda arcilla, lo que en buena medida resulta ilusorio, pues a menudo la historia se hace sola, mediante acontecimientos que al parecer nadie puede contener ni controlar, como observa Mircea Eliade, y en otros casos es realizada solo por un pequeño grupo de dirigentes que obra en nombre de las mayorías, arrogándose

su representación o recibiéndola por un mandato electoral. Por otra parte, este culto a la historia por parte del marxismo tiene un límite, el que viene a ser una confesión de su velado temor a ella más que un simple y noble sueño de ver un día concluir el reinado de la desigualdad y la locura. Porque la abolición de la historia que se programa para el futuro no significa otra cosa que la supresión (o congelamiento) de su dialéctica, un intento de sustraerse a las leyes del cambio social una vez alcanzado un determinado poder. Pero donde hay poder, hay grupos de poder; hay castas, clases, estratos, camarillas; hay ideas e intereses que se contraponen. Y por otro lado, ¿qué es esa edad feliz que corona dicha utopía de la razón sino una nueva rendición de la historia ante los altares del mito, como si después de volar largamente sobre las miserias de la filosofía aceptara transar con el lenguaje de lo permanente, entregarse también al sueño de la inmortalidad? Los pueblos parecen preferir los seres arquetípicos a los personajes históricos, las categorías a los acontecimientos. Su lógica es simbólica, no analítica, y esto conforma un estilo, un modo de construir la realidad, no una carencia o una incapacidad. Crean y retienen lo ejemplar porque no aceptan lo individual, y no por impotencia de registrar este tipo de hechos, como creen algunos autores, viendo cierta inferioridad en lo que conforma una racionalidad diferente y bastante sabia. Una racionalidad que sabe que la memoria de los pueblos comienza por el mito, que moldea lo contingente sobre el eje de lo necesario y, gracias a ello, permite a los personajes y las gestas recorrer los siglos por la tradición oral. En las sociedades sin escritura, sacrificar lo paradigmático en homenaje a lo que realmente aconteció no lleva más que al tedio y al abismo del olvido. O sea, lo que en ellas no se traslada a la esfera del mito, termina diluyéndose.

10. Racionalidad propia y crisis de la razón ajena

El concepto de razón surge en la filosofía griega como un pensamiento separado de la vida, emancipado de ese saber de estereotipos que apuntala el mito, al que Rodolfo Kusch llamara «pensamiento seminal». Dicho concepto, originariamente vinculado al ser, en el siglo XIX comenzó a trasladarse al quehacer, convirtiéndose en un saber transformador y no ya conservador, estático, el que por fuerza debió apelar nuevamente al modelo, al paradigma. Heidegger denomina a este proceso «la evaporación del ser», el que se va dando como un lento vaciamiento alentado por la fe en el progreso humano. Tal progreso, cifrado inicialmente en la idea de la libertad, fue esquematizándose y banalizándose, hasta tornarse, al decir de Kusch y también de algunos pensadores indígenas de América, en una concepción de la historia fundada en la acumulación cuantitativa de objetos, según la cual el pasado será la ausencia, escasez o simplicidad de esos objetos, y el futuro, la abundancia y complejidad de ellos. La posmodernidad reconoce ya, como una premisa real, que el mundo se sustenta en los objetos y no en las relaciones humanas ni en los principios que las rigen. La fragmentación y el aislamiento que producen la cultura de masas y la publicidad minaron las relaciones de reciprocidad y solidaridad que forman el tejido de las comunidades, generando una «racionalidad» consumista que, por su gradual vaciamiento de contenidos humanos y éticos, se ha tornado altamente irracional. Dicho vaciamiento de sentido alcanzó asimismo al quehacer transformador, y ya los simulacros tomaron el lugar de los acontecimientos, parodia que se dio en llamar «el fin de la historia».

Tal irracionalismo social, sostenido por el auge a nivel mundial de políticas económicas neoliberales, como la faz triunfante del capitalismo, ha desconcertado y desmoralizado a las izquierdas clásicas, las que ven alzarse, revitalizados, discursos neoconservadores y políticas que rayan incluso en un racismo desvergonzado, junto a una serie de preocupantes prácticas sociales, como el creciente apoliticismo y la apelación a los astrólogos, adivinos, sectas a menudo criminales y sospechosas iglesias electrónicas. Umberto Eco habla de una sacralidad atea, de un nuevo Medioevo de místicos laicos, deseosos de recuperar —a menudo por vías insólitas— la comunidad perdida. Tal desmovilización no sería al parecer solo una respuesta dialéctica a los excesos de la razón, a la tiranía de los dogmas, sino también expresión de un hondo temor al futuro,

como se advierte en el tono apocalíptico de los lamentos de los falsos profetas.

Este proceso de Occidente, al universalizarse por los mecanismos de la globalización, afecta en gran medida al resto del mundo, el que se ve así compulsado a articular su propia estrategia, no volviendo la espalda al futuro sino abriendo su propio camino a él. Para ello, las distintas culturas deberán organizar su conocimiento de sí para entrar en las redes mundiales como sujetos que emiten juicios de valor basados en una racionalidad diferente, y no como pasivos objetos de una información manipulada hoy por las grandes corporaciones en función de sus intereses y puntos de vista. A esta nueva colonización se ha de oponer un modelo diferente, que sea la coronación de las más antiguas aspiraciones y proyectos de los pueblos, y no un nuevo tributo al pensamiento occidental y, en especial, a sus ideologías. El resto del mundo no puede permitirse el lujo de plegarse a la desmovilización, pues tal renuncia a su propia historia lo hallaría parado sobre la dependencia y la dominación. Europa y sus corifeos de los países dependientes, primero, deificaron al progreso, convirtiéndolo en un valor supremo y destruyendo, en su nombre, no solo muchas tradiciones valiosas sino también las economías regionales, y ahora, cansados de tal mesianismo, cuestionan la modernidad y desconfían de toda vanguardia. En los países dependientes se ve hoy a muchos intelectuales plegarse de un modo acrítico a la posmodernidad, embarcándose en los sueños de la sociedad posindustrial en vez de preocuparse por terminar de construir su propia modernidad. Desde el llamado Primer Mundo se puede llegar a pensar que se ha alcanzado el nivel que se quería, y que seguir avanzando por esa senda puede aparejar más peligros que ventajas, pero los demás países no pueden permitírselo en absoluto, pues se trata de una época de grandes definiciones y transformaciones, y dichos procesos implican una descolonización profunda, no un dejarse llevar por los vientos de la globalización. El derrumbe de los dogmas y los mesianismos históricos de carácter sangriento no debe conducir al pesimismo y la apatía, y menos a desdeñar la razón, sino a reelaborar la propia racionalidad, a través de un

pensamiento liberado de los *ismos* y de categorías importadas, o sea, que se nutra en sus propios mitos y ancle en ellos. Ese nuevo pensamiento ha de partir de la realidad y regresar a ella, yendo de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría. Esa razón propia, como vimos, no será opuesta al mito, sino un modo diferente de abordar la realidad a la que él se refiere, o sea, de complementarlo. Rescatará y revalorizará la tradición, y sobre todo lo más humano que ella trae, pero no rechazará la innovación ni abandonará la búsqueda. El fin de la esperanza corresponde a la vejez de un espíritu, no a su madurez. Si en Occidente las ciencias sociales hicieron crisis, es por su falta de compromiso con el hombre de carne y hueso, con los pueblos que luchan por abrirse un espacio digno bajo el sol. La posmodernidad occidental parece haber redescubierto las emociones por la vía del *kitsch*, pero el resto del mundo no desvalorizó nunca la esfera simbólica hasta el extremo de tener hoy que redescubrirla, aunque esta sí precisa ser reelaborada para que pueda proyectarse con fuerza en el contexto global. Tampoco, para salvarse, necesitan los países no occidentales apelar a la cursilería y la abolición del estilo, porque su imaginario social está colmado de arquetipos maravillosos que solo en una mínima medida explotó su arte hasta hoy. Tanto las culturas populares como los sectores ilustrados pueden tomar y reelaborar estos paradigmas, fortaleciendo así mediante la síntesis un saber estrechamente ligado al mito y al rito, que los librará de la banalización del arte y la cultura. Las culturas indígenas nos brindan sabios ejemplos de esta relación entre el saber y el hacer; es decir, de un saber que no está para ser almacenado, sino para servir a la vida profunda. El fin de la hegemonía de las vanguardias y las minorías artísticas puede celebrarse desde esta atalaya como un hecho venturoso, pues las vanguardias eran casi siempre productos de Occidente y alejaban al artista de su propia cultura, llevándolo no solo a abrevar en otras fuentes, lo cual puede resultar enriquecedor, sino a esa entrega fascinada y sistemática al modelo ajeno y al fetichismo de la novedad. El arte de los otros seguirá siendo de ruptura, pero más que romper con su tradición, lo hará con su dependencia de los modelos metropolitanos. Un arte que buscará sus

formas en la misma realidad circundante y no en las modas que se quieren imponer. Esa ruptura será una necesidad y un hecho, no una pose o un mero recurso para ganar prestigio y ser reconocido. Un arte consciente que afirmará la verdadera historia de los pueblos e impugnará la historia escrita por las clases dominantes desde su europeísmo fascinado. De ruptura pero no rupturista, porque esto en sí no puede ser un objetivo serio del arte. El gran arte no reitera mecánicamente una tradición ni la niega, sino que la recrea, enriqueciéndola y dignificándola. El hecho de añadir, quitar y rearmar las formas no implica negar la tradición que las sustenta, romper con ella. Porque la tradición bien entendida no es lo que nunca debe cambiar (premisa del fundamentalismo más extremo), sino lo que debe ser cambiado, pero desarrollando y renovando sus propias formas más que imponiéndole otras que le sean del todo ajenas.

Para ello es preciso fortalecer los lazos de solidaridad y revalorizar la base colectiva de las prácticas artísticas, interesarse más en el imaginario social que en el individual. La sociedad debe afirmarse e identificarse en su cultura y no contra ella, y la cultura no puede volver la espalda al hombre y la sociedad. Sobre las ruinas de la vieja razón colonial, comienza una lucha que, como se dijo, demanda ya una nueva racionalidad, la cual, una vez elaborada por la vía del consenso, no debe quedarse en los círculos académicos que ejercen la crítica. Debe salir a la calle, tomar por asalto los medios de comunicación para enfrentarse con la cultura de masas y desalojarla de ellos con la savia que sube de las raíces.

11. Mito y arte

El mito guarda una estrecha relación con el arte, pues ambos seleccionan cuidadosamente su objeto para erigirlo en símbolo, sorteando el follaje del azar para alcanzar el núcleo de una necesidad espiritual y satisfacerla. Todo mito es creación, inauguración; y el arte, recreación, recuperación, recomposición. La verdadera obra de arte aspira a convertirse en paradigma, en un modelo no subsumible en otros ya establecidos por la cultura. A diferencia de lo que sucede en la vida, en la

zona sagrada del mito los seres no se reproducen innecesariamente. Al darse una superposición, por lo general ocurre que el mito más fuerte fagocita al débil.

El arte busca reproducir los mecanismos del mito porque sabe que solo de esa manera podrá perdurar, volverse un patrimonio social, como Martín Fierro y Macunaíma, quienes dejaron ya de constituir personajes de libros: José Hernández y Mário de Andrade podrían ser olvidados con mayor facilidad que los héroes que crearon. De hecho, en la campaña* argentina todos oyeron hablar de Martín Fierro, pero pocos saben el nombre de su autor.

El mito no aspira a la perfección: es la perfección misma, el territorio de las realidades absolutas, pues lo real pasa por lo simbólico y no por el orden fenoménico. Todo lo que ocurre en esa zona sagrada, lo que en ella existe, es perfecto, como será imperfecto lo que existe y ocurre en esta morada terrenal. Los guaraníes tienen bien clara tal distinción, que es, en verdad, una oposición. Y es perfecto, no por las cualidades que lo signan (los seres sobrenaturales suelen entregarse a las mismas bajas pasiones humanas, y encarnan tanto el horror como la belleza), sino por su carácter prístino. Al señalar la primera vez en que una cosa fue realizada, marca un hito insuperable, el grado más alto de intensidad, la plenitud del vigor, la cima de una pulsión. A partir de ahí, la historia no será más que repetición, degradación lenta, envejecimiento de la imagen hermosa, debilitamiento de la imagen fuerte. La única alternativa humana frente a esta visión fatalista es el rito, que permite recuperar siquiera por un momento aquella pureza original, y también —o sobre todo— la creación de un nuevo mito. Estas posibilidades de recuperar total o parcialmente el pasado glorioso, actualizándolo, es lo que salva al mito de convertirse en un círculo asfixiante, signado por la amargura de lo irremediablemente perdido. Tales puertas nos reafirman que la lucha vale la pena, que todo puede ser reconquistado y recreado, siempre que se esté dispuesto al sacrificio, tanto de una parte de la vida para acceder a otra, como de la vida de uno o más individuos en aras de una meta social,

* Campo llano, sin montes ni aspereza. (*N. del E.*)

partiendo de la base de que no puede haber mayor aspiración para el hombre que la de entrar en la zona sagrada del mito.

El arte se impone la perfección para remedar la transparencia del mito y ganar así un espacio en esta esfera. Es el mejor camino, pero no todo arte alcanzará tal meta, sino solo aquel que devenga fundacional. Y no hay que confundir este atributo con la «originalidad», tan proclamada por el idealismo estético. Más que de una iluminación casi divina, se precisa de cierto tino o azar que permita dar en el núcleo de una necesidad colectiva ya experimentada (pues de lo contrario la obra caería en el vacío) pero aún no expresada por un paradigma. Las fantasías puramente personales, por más talentosas que resulten, podrán ser elogiadas por las élites pero no entrar en el territorio del mito. Es que estas obras que consagran el subjetivismo extremo, volando lejos del imaginario social, de los sistemas simbólicos de la sociedad a la que pertenecen, se condenan a la esterilidad, a los paraísos efímeros de las modas, que no son más que sucedáneos de la zona sagrada a la cual nos referimos. El gran arte no puede ser subjetivo porque eso implicaría renunciar a la totalidad y, por lo tanto, al mito, pues la conciencia mítica aspira siempre a la totalidad, por la vía del símbolo, del paradigma que sacrifica la individualidad. El gran arte ha de ser un hijo legítimo del mito.

Tanto el mito como el arte configuran un metalenguaje, una forma expresiva y comunicativa, y se organizan sobre elementos similares. Cassirer señalaba el estrecho parentesco del mito con la poesía, pues además de un elemento teórico, aquel contiene un elemento de creación artística, lo que ya había advertido Aristóteles. Para Lévi-Strauss, el mito recorre el mismo camino que el arte, aunque con un sentido inverso: El arte procede a partir de un conjunto (objeto + acontecimiento), y se lanza al descubrimiento de su estructura; mientras que el mito parte de una estructura para construir un conjunto, o sea, de un objeto más un acontecimiento.

12. Mito y literatura

La perfección a la que aspira el mito patentiza el esfuerzo humano por estructurar la conciencia bajo una visión totalizadora, unificadora del mundo. Se puede afirmar que también las grandes obras literarias se propusieron esto, y lo consiguieron con mayor eficacia y permanencia que los precarios frutos de la razón científica, que por su misma falta de ambigüedad, poco resisten el paso del tiempo: basta que cambie un elemento para que pierda precisión o se desplome todo un edificio conceptual. A fin de cuentas, la herencia clásica se ha salvado gracias a los poetas y los artistas, no a los filósofos y sacerdotes, como observa Mircea Eliade. En Occidente, los dioses y los mitos se transmitieron desde el fin de la Antigüedad —cuando ya ninguna persona cultivada los tomaba al pie de la letra— hasta el Renacimiento y el siglo XVII por las creaciones literarias y artísticas. Claro que a lo largo de este complejo proceso, tales mitos habrían de transformarse y resignificarse, ganando, en cuanto paradigmas, lo perdido en poder religioso. Este fenómeno no significa una mera secularización, y menos una reducción del mito a las férreas leyes del *logos*, sino el triunfo de la literatura escrita, que fue capaz de salvar del derrumbe de la tradición oral toda una cosmología, una teodicea y una antropogonía, y mantenerlas vivas hasta hoy. Por lo general, la Galaxia Gutenberg ha servido para debilitar y destruir la tradición oral y la facultad de la memoria, pero también para recuperar y difundir dicha memoria. En los últimos tiempos los medios masivos de comunicación minaron los restos de la tradición oral con una eficacia no alcanzada por la imprenta, amenazando con provocar pronto su colapso final. En este difícil trance, la literatura escrita (porque también la oral es literatura) debe asumir el *salvataje* de los contenidos de aquella, si el medio no puede ser ya revitalizado hasta el punto de garantizar de por sí la transmisión cultural.

Claro que, en este tránsito, la escritura cobrará al relato oral un fuerte peaje, decomisándole no solo lo gestual, rítmico, ambiental y muchos otros elementos que generan sentido (indumentaria del narrador, música, danza, su forma de poner el relato en escena y la misma voz, que posee sus propias dimensiones semántica y estética), sino también los aspectos rituales que lo rodean, vinculándolo al mito y a la esfera de lo sagrado. En la mayor parte de los casos, cuando el mito se sostiene en

la escritura y no en la oralidad, deja de ser vivencia, una *vera narratio*. No obstante, la escritura ha logrado, en muchos casos de la Antigüedad clásica, resacralizar los textos mediante los recursos propios del estilo escrito, que no son los mismos que los de la oralidad. O sea, mediante una transposición de un sistema a otro.

El teatro griego clásico es ya el triunfo de la obra literaria sobre la creencia religiosa, reconoce Mircea Eliade. Pero en esta transposición, lo ritual es mantenido y hasta reforzado por la representación y no suprimido por la abstracción de la escritura. A partir de ahí, toda civilización creará su libro, su obra fundamental o fundacional, llámese *Biblia*, *Corán* o *Pop Wuj*. La literatura comulga con lo sagrado, pero no sumisamente: así como lo fija, lo destruye y lo recrea, lo prolonga en otros planos y con otros fines y, llegado el caso, hasta lo sustituye por otros sentimientos equivalentes, cuando los dioses caen en desgracia. La buena literatura, y sobre todo la novela, ha ocupado en las sociedades modernas el lugar que tenía la recitación de los mitos y los cuentos en las sociedades tradicionales. Acaso por esto afirma Borges, en *El Hacedor*, que en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin. Aún más, a veces las obras se aferran al hilo conductor del mito, como ocurre en el *Ulyses* de Joyce, en *Cien años de soledad*, de García Márquez, y en *Hombres de maíz*, de Asturias, entre muchos otros ejemplos.

Para el escritor, el mito no será solo un canto de sirena, la voz dulce del paraíso perdido y, por esa vía, recuperable; una forma de vencer al tiempo y lograr así, junto con la intensidad, la permanencia. Es, también, la mejor forma de llegar al fondo de lo humano y alcanzar una síntesis totalizadora, el hueso desnudo de esta especie agobiada por la conciencia de la muerte, todo eso que constituye la verdadera materia del arte.

El mito es a la vez lo más particular y lo más universal de una cultura. Sus imágenes caen en el dominio de lo poético, pero es una poesía de fácil traducción, a diferencia del texto poético, que suele perder bastante con la traducción. Es que su sustancia reside en la historia en sí y no en la forma verbal ni en la sintaxis. La gramática elemental de toda mitología, más

que por las palabras, pasa por los mitemas y su encadenamiento. Es decir, la estructura del mito prescinde casi del estilo a fin de asegurar su universalidad.

El mito por sí mismo, debidamente narrado en forma oral o escrita, puede entonces constituir una valiosa obra literaria, que llamaremos de primer grado por definir el paradigma original. También fue el sustrato argumental de grandes obras de la literatura escrita, y de ahí que esta siga aspirando al mito, a definir paradigmas que la inmortalicen. Es que el mito, además de constituir y expresar el fundamento de la cultura con sentido social, proporciona al relato que se nutre en él una tensión unificadora. Su ambigüedad nos sumerge en el mundo poético de los espejismos y la polisemia y fija el acontecimiento en su momento más alto, librándolo así de la caída, la descomposición y demás desventuras del devenir. Al estructurar el imaginario en torno a arquetipos, la literatura suele reinventar el origen de las cosas cuyo origen real o mítico fue olvidado. Es decir, tienta una arqueología conjetural del saber que la ciencia no puede permitirse sin pecar de ideológica. Al refundar de este modo la realidad, llena los espacios vacíos del conocimiento, remedando al mito, para enriquecer la cultura y evitar así su congelamiento.

II. El rito, o la cultura como acto compartido

1. Rito y mito

Los estudios etológicos se inclinan últimamente a considerar rituales una serie de conductas que se observan entre los animales, por lo que el rito tendría una raíz biológica. Según Gillo Dorfles, es una actividad motriz más o menos institucionalizada, reglamentada, que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etcétera. Mientras que el mito se desenvuelve en el espacio de lo imaginario, el rito se verifica en el espacio físico: es acción, y por lo tanto, pasible de observación. Aunque el rito suele realizarse con otros elementos (máscaras, indumentarias especiales, instrumentos musicales, alucinógenos, palabras), lo fundamental en él está conformado por la expresión corporal, por el gesto y el movimiento. Es decir, por una exteriorización del pensamiento.

Para Mircea Eliade, el rito no es más que el mito en acción, y constituye el origen de la música, la poesía, la danza y el drama. Coincidiendo con él, Lévi-Strauss ve en el rito una puesta en escena del mito, y lo define

como toda emisión de palabras, ejecución de gestos y manipulación de objetos, independientemente de toda exégesis que dependa de la mitología implícita. Se puede decir que es un símbolo realizado en el tiempo, que intenta restablecer la unidad de la vida. Al descomprimir o neutralizar los conflictos mediante la apelación al origen común, fortalece el *ethos* social. La oposición mito-rito representa la oposición entre el pensar y el vivir.

Mediante el rito, el hombre se remonta al mito para recuperar, por un momento, el resplandor del tiempo original u obtener un poder mágico que le asegure el éxito en una acción o lo preserve de los males que se ciernen sobre él. La conciencia mítica, al enfatizar el aspecto vivencial, se relaciona estrechamente con el rito, que es vivencia de gran intensidad. Al abordar la totalidad por el símbolo, por el paradigma, la conciencia mítica postula un fin, una meta. El rito es el camino, el medio eficaz para alcanzar ese fin.

Para Freud, al igual que para los helenistas de Cambridge, lo primero es el ritual, por lo que el mito sería algo así como su descripción, su dogmatización. Franz Boas permite superar esta controversia al decir que el proceso puede darse en ambas direcciones. O sea, comenzar con actos que van en busca de un argumento, o con un argumento que se traduce en actos. La experiencia del teatro moderno parece darle la razón, pues hay obras que se improvisan sobre las tablas, y otras que son la puesta en escena de un texto ya escrito por un dramaturgo. También suele ocurrir que el texto constituya apenas el disparador de un proceso que no será ya su puesta en escena, sino una obra diferente.

La acción del rito se dibuja sobre una trama espacio-temporal. Mientras el espacio mítico es imaginario y puede, en consecuencia, ser muy diferente del habitado por el grupo social y al de otros pueblos que forman parte de su experiencia histórica, el espacio del rito es concreto, real y enclavado a menudo en ámbitos sagrados de su territorio. Dichos espacios constituyen lugares antropológicos, en el sentido que les da Marc Augé, o sea, sitios marcados y pautados por la cultura, donde la historia y la identidad se aprehenden fácilmente.

Aún más, el solo hecho de pisar esos espacios en el momento en que se celebra el rito, o incluso en un momento cualquiera, establece un vínculo con una determinada identidad, o al menos un intento de diálogo. Ningún ritual verdadero puede ocurrir en lo que Marc Augé caracteriza como no-lugares, o sea, esos espacios anodinos donde la historia y la identidad no pueden ser aprehendidos. Es que en los no-lugares no puede haber cultura sino, a lo sumo, una subcultura, o más precisamente, lo que alguien denominó «poscultura». En los espacios rituales, por el contrario, el hombre se potencia, y los objetos se cargan de una energía hermética que los distancia de lo cotidiano, de resplandores que, como advierte Escobar, nada tienen que ver con los desplantes de la forma autosuficiente, propios de la práctica artística occidental, pues se limitan a inscribir el silencio de la falta.[10]

El rito posee asimismo un tiempo real, que no debe ser confundido con el tiempo cósmico o abstracto del mito. En el breve tiempo físico de la ceremonia se despliegan a menudo miles y hasta millones de años, como cuando se habla del origen del cosmos y los hombres que poblaron la Tierra. Así, el tiempo del rito es asimilable al tiempo escénico del teatro. En la escena puede durar buena parte del tiempo disponible un acontecimiento que en el mito se presenta como breve, como también cabe reducir a pocas escenas el largo tiempo fundacional.

Toda práctica de un ritual conlleva la creencia en su eficacia. Es decir, se sustenta en una determinada fe, en una energía simbólica que explica la potencia de la energía corporal que en él se despliega. Dicha fe no precisa ser de carácter religioso. Si bien en su sentido clásico el rito es una ceremonia relacionada con la esfera de lo sobrenatural, fue luego secularizándose. Es, como se dijo, acto, pero no cualquier acto, sino acto que se repite y de apariencia estereotipada.

La fuerza real del rito depende en gran medida de la fuerza del mito que lo sustenta. La sed de rituales se acrecienta cuando se ahonda el vacío de una cultura y se patentiza sobre el cuerpo

[10] Ticio Escobar: *El arte fuera de sí*, Museo del Barro / Fondec, Asunción, 2004; p. 190.

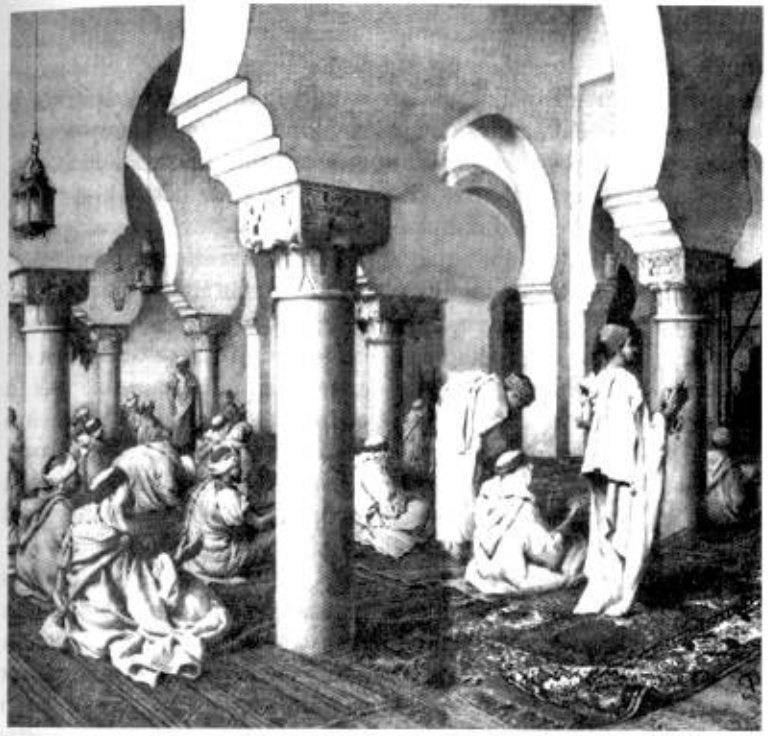
social la amenaza de su disgregación, por el relajamiento o ruptura de los lazos que lo cohesionan. Pero una cultura ya pobre en contenidos simbólicos producirá ritos igualmente pobres, que solo servirán para institucionalizar la mentira y el simulacro, reduciéndose a meros juegos sin significado verdadero, a ciega sumisión a las costumbres ancestrales o torpe remedo de ellas. Toda desproporción entre mito y rito conduce a la decadencia o es una expresión inequívoca de esta.

No debe verse al rito como una forma de atavismo o de supervivencia de lo primitivo, pues no hay cultura sin rituales. Aún más, es en el despliegue de los rituales donde se puede percibir la fuerza de una cultura y la calidad o miseria de sus valores. Al igual que la vida del hombre primitivo, la de la sociedad contemporánea está atravesada por rituales de distinta naturaleza, es decir, orientados hacia diversos fines. Para mostrar esto en toda su dimensión, Roland Barthes realizó un análisis irónico y refinado, pero a la vez negativo, de las mitologías modernas, las que se traducen asimismo en ritos, como no podría ser de otra manera.

Así como la cultura de masas destruye los mitos clásicos de las diferentes matrices simbólicas y carcome los pilares de la modernidad occidental, puebla el imaginario social de falsos mitos y despliega a su alrededor una serie de actos estereotipados y de carácter repetitivo que se presentan como rituales de nuevos tribalismos que aspiran, no a quedarse en un enclave, como los tribalismos antiguos, sino a imponerse en el espacio global por la vía mediática. Aunque para los falsos mitos solo puede haber falsos ritos, al ocupar el espacio ritual de una sociedad, la conquista de su imaginario está casi asegurada.

2. El rito como escenificación de la cultura

El rito es una vivencia de gran intensidad y carácter compartido, por la cual se va de lo abstracto a lo concreto. No puede haber, en consecuencia, ritos solitarios, por más que a veces el hombre, en su vida cotidiana, repita y estereotipe actos que se revisten con la apariencia del rito. Claro que existen actos esencialmente solitarios a los que ciertas culturas legitiman como rituales. Sería el caso del ritual yogui, en el que el *sadhaka*



Ritual musulmán en una mezquita de Oriente.

realiza ejercicios físicos y actos de culto y meditación llamados *sadhana*, a los que se reconoce en plenitud este carácter. También las oraciones solitarias dirigidas a un dios pueden acercarse a este concepto, pero coincidimos con Marc Augé en que la ritualización individual es un mecanismo de sustitución del rito verdadero. El «rito» individual elude la comunidad y la cultura, mientras que el ritual verdadero, que es el compartido, proporciona un sentido al individuo mediante la relación con los otros y con la cultura, en cuyos argumentos lo sumerge. A través de él, la comunidad se reconoce a sí misma, reafirmando o reelaborando su imaginario y afirmando sus fundamentos.

Desde una visión amplia, totalizadora, se podría decir que la vida social tiene siempre mucho de ritual, al conformar una

continua puesta en escena de los principales mitos o paradigmas de la cultura. En una acepción más estricta, el rito es el espacio institucionalizado de la conducta, donde la libertad desaparece o se restringe, más por una decisión del sujeto que se somete a él que por una imposición social, aunque esta última no suele faltar. Tal sacrificio de la libertad de acción no es considerado estéril, sino más bien fecundo, tanto por las violentas emociones que el acto depara al partícipe como por el bien que espera obtener con ello. La pareja que se somete al ritual del matrimonio establecido por su cultura quiere colmar de significado este acto, acrecentar la fuerza del vínculo, en la certeza de que ello se traducirá en una mayor felicidad conyugal. La aventura humana pasa por la significación de las personas, las conductas y las cosas, y en esto el rito tiene mucho que aportar. Cuanto más pobre sea el ritual, más frágil resultará el lazo y más probable la desdicha. Al igual que el mito y el arte, el rito enseña al hombre a maravillarse del mundo, a entender su complejidad y profundidad.

También el arte se empobrece cuando se aleja del rito, lo que se torna muy notorio en la danza y el teatro. Búsquedas como las de Antonin Artaud, Peter Brook y Eugenio Barba tienden de un modo u otro a recuperar el origen sagrado de las artes escénicas. La música, que también en sus orígenes estuvo asociada al ritual, ha instituido nuevos espacios rituales multitudinarios que se revisten con la densidad del rito, por la activa participación del público y los códigos que se establecen.

Se podría decir que la teoría de la recepción da un paso de regreso al rito, reconoce Patrice Pavis, pues pone el énfasis en el papel del espectador como constructor de sentido, como participante en el hecho simbólico y no como mero observador. La estética que proclama la autonomía de lo bello y del arte aisló a la obra del receptor, al considerarla un trabajo complejo y solitario completamente definido antes de la intervención de otra persona, al no importarle cómo será recibida por el público y al no saber siquiera si llegará a este.[11] Esa estética que se ocupa

[11] Cf. Patrice Pavis: *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo* (trad. y prólogo de Desiderio Navarro), Uneac / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1994; pp. 10-12.

solo de la producción de la obra y se desinteresa de la dinámica de los sistemas simbólicos arrastró al arte a los pantanos del subjetivismo extremo, tornándolo solo accesible a un pequeño grupo de personas e, incluso, incomprensible. Recuperar la dimensión ritual de la cultura implica cuestionar esta estética de la producción y tomar en cuenta los contextos sociales, así como los procesos históricos, como elementos para situar y juzgar la creación simbólica. El aislacionismo de tal estética allanó el camino al arte posmoderno del hibridismo.

3. Rito y magia

El rito siempre fue asociado a la magia, y no sin razón. Al analizar el ritual, encontramos tres tipos de elementos: a) El fin práctico, b) la información cultural, y c) la fuerza mágica. El rito no se limita a la persecución de un fin, pues también a través de él se conservan y transmiten los fundamentos de la sociedad, por ser, al igual que el mito, de carácter esencialmente expresivo y simbólico. O sea, constituye asimismo un importante elemento de endoculturación o socialización. Pero es en su fuerza mágica donde reside su gran carga emocional, su posibilidad de transformar la realidad, de alterar el devenir.

Al analizar el contenido de la magia, Malinowski distingue entre la fórmula, el ritual y la calidad del oficiante, los que serían sus tres principales elementos. En su celebración entran siempre en juego ciertas palabras habladas o cantadas, ciertas acciones ceremoniales tienen siempre lugar, y hay un ministro que oficia la ceremonia. El rito posee fuerza mágica porque pertenece a la esfera de la magia, al expresar una emoción más que una idea. Esto ha llevado a los antropólogos a distinguir entre pensamiento mágico y pensamiento científico como términos radicalmente opuestos, lo que lejos de ser un simple intento de estudiar por separado ambas formas de pensamiento, se ha traducido a menudo en ideologías racionalistas que desvalorizan la vía simbólica, como ya vimos. El carácter mágico del rito será indudable en los casos en que el acto no se limita a expresar una emoción, sino que prefigura un resultado, o sea, parafraseando a Frazer, cuando el rito imita su finalidad.

El componente más importante de la magia es la fórmula, pues, al parecer, el ritual comúnmente se concentra en la recitación de ella. Por la fórmula ingresa la palabra en el mundo de la magia. No son palabras cualesquiera, sino sagradas o sacralizadas, que sirven para invocar, imponer, ordenar o descubrir el fin deseado. Las fórmulas se construyen exactamente sobre los mismos esquemas de los ritos, y a su servicio. Ya Frazer estableció la íntima relación entre la palabra y la obra en la conciencia de los «primitivos»; mostró que los vocablos del hechizo y del relato y los actos del ritual y de la ceremonia son los dos aspectos de su fe. Pero la antropología de la modernidad nos revela un esquema semejante, lo que impide cavar un foso entre ambas mentalidades. En el pensamiento moderno encontramos, en el lugar de la palabra, de la fórmula, núcleos conceptuales que propician y orientan acciones que tienden a repetirse y estereotiparse, como espacios institucionalizados del comportamiento social. Sin puentes efectivos entre las palabras y la acción, el mundo permanecería estático, y al no renovarse, reelaborando sus símbolos, la cultura estallaría. Se podría decir entonces que la palabra crea el ser de las cosas, pero siempre mediante el rito.

Cuando se habla de magia no hay que pensar en burdas hechicerías, en prácticas primitivas que preceden a la religión o rivalizan con ella, sino en una zona de emociones intensas, donde no suelen faltar conocimientos científicos, o que al menos intentan serlo. Eugenio Trías advirtió el afán totalizador de la magia, que lleva a cubrir esos agujeros de sentido con los que la ciencia suele transigir provisionalmente. De ahí que, a su juicio, más que un discurso especializado sobre objetos, la magia constituiría un discurso sin objeto, un conjunto de signos flotantes que vagan entre la profusión de seres que habitan el universo, como productos de un genuino deseo de desentrañar el sentido de las cosas, de no dejar nada sin explicación.[12] No se rige por una fantasía desaforada, como se cree vulgarmente. Su fin es iluminar sectores de la realidad hasta

[12] Eugenio Trías: Metodología del pensamiento mágico, Edhasa, Barcelona, 1970; p. 78.

entonces oscuros o no percibidos, revelando sentidos nuevos. De algún modo, como vemos, la pretensión que la anima es científica —en la medida en que busca conocer, explicar—, aunque no lo sea por su método.

Por su naturaleza y función, la magia no difiere demasiado del arte. Ambos ayudan al hombre a mantener su integridad psíquica frente a los desbordes del odio y las angustias del amor, y a dar un sentido a la vida a pesar del fracaso, la adversidad y la obra destructora del tiempo. Ambos se alimentan del deseo no satisfecho y constituyen no solo un mecanismo de compensación emocional, sino también una forma válida y eficaz de conocimiento. Por lo general, el chamán es el hombre sabio de la comunidad, lo que prueba que por la magia, como por el arte, se puede cultivar la sabiduría. Decía Malinowski que la función de la magia es ritualizar el optimismo humano, reforzar su fe en la victoria de la esperanza sobre el temor: es la primacía de la estabilidad sobre la incertidumbre, de la confianza sobre la duda, de la euforia sobre el pesimismo. ¿Y no se espera lo mismo del arte? La función de la literatura, decía Guimaraes Rosa, es enseñar al hombre a maravillarse del mundo. Y se podría añadir que también a soportar lo irreversible y revertir lo reversible.

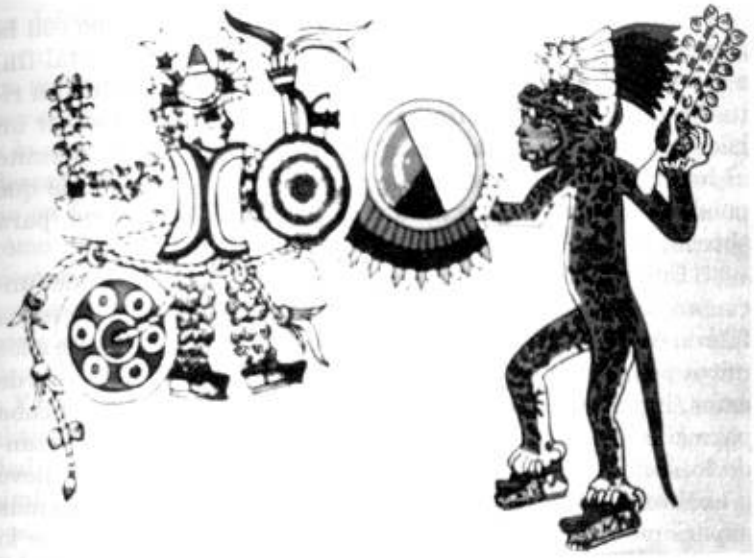
4. Los ritos del arte

La representación dramático-ritual de un relato mítico, advertía Bórmida, se confunde a nivel etnográfico con los acontecimientos que representa. Incluso hoy las religiones suelen ver en el símbolo un acontecimiento de orden real. Así, a modo de ejemplo, para el cristiano, Cristo está presente en cuerpo, sangre y divinidad en la hostia y el vino consagrados, y la misa repite su vida y pasión, sin limitarse a evocarla o representarla. Tal sincronía entre mito y rito tiene algo en común (aunque superándola, por cierto) con la situación del espectador o del lector que se hace existencialmente contemporáneo del drama al que asiste o que lee. Pero de ningún modo se puede confundir el rito o ceremonia con el espectáculo. Para Estela Ocampo, la ceremonia sería la *producción* de una realidad que se inscribe en el orden cotidiano, modificando las condiciones previas a su

desarrollo, mientras que el espectáculo sería la *reproducción* de una realidad que es previa a él. A esto habría que añadir, como se verá más adelante al hablar del origen del drama, que en el rito no hay espectadores, es decir, gente que no participa de él, mientras que en el espectáculo se daría la división entre actores o participantes y espectadores no comprometidos con el acontecimiento. Aunque ello sería rechazado por la teoría de la recepción, que es un buen acercamiento a la naturaleza de ambos fenómenos.

La antropología habla de ritos agrarios, adivinatorios, de protección, de dañación, y de pasaje, entre otros; pero no se ocupó mayormente de los ritos vinculados a la producción artística, o a la circulación y el consumo del arte. No obstante, estos resultan de vital importancia, pues en el mundo moderno el arte ocupó en gran medida el espacio abandonado por la magia y la religión. La palabra poética (la creadora de ser) reemplaza a la fórmula, como se advierte en la sacralización del texto realizada por las vanguardias literarias y la nueva crítica. El idealismo estético, por su parte, se ocupó de hacer del creador un mago, o algo más que eso: un demiurgo. Y, finalmente, el efecto de catarsis y otros estados emocionales de quienes asisten a un ritual mágico-religioso guardan semejanza con los que pueden experimentar los asistentes a una representación teatral, a un concierto o recital o a la proyección de un filme. Piénsese, bajo la óptica del rito, en las manipulaciones psicológicas que realiza el cantante de rock sobre su público, así como en la respuesta de este, que exige, aprueba, rechaza o se polariza en grupos antagónicos que suelen incluso llegar a la violencia.

Para el hombre de las sociedades arcaicas, nos dice Mircea Eliade, lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Su mecánica nos introduce de un modo concreto en el misterio de las cosas, nos da un dominio de la realidad que tranquiliza la angustia frente a lo desconocido, pues se sabe que, cuando algo desaparezca, el poder del rito le devolverá el ser. Me pregunto si la literatura y el arte no aspiran en el fondo a este poder de resucitar, de repetir o recrear la más alta instancia del deseo. Los logros, claro está, son ya una cuestión



Sacrificio gladiatorio azteca (Magliabechi 18), recreado por Miguel Covarrubias.

de eficacia en el manejo del lenguaje, algo que se conseguirá, se piensa, si el escritor o el artista se somete a determinadas pautas sacrificiales, a métodos que, por lo riguroso e instituido, así como por su repetición obsesiva —lo que se llama «constancia»—, se asemejan al ritual o configuran a menudo un verdadero ritual (un ensayo teatral, el rodaje de un filme), cuyo propósito es recrear y retener (fijar) una realidad que siempre tiene algo de personal y mucho de social (aunque el peso de este último componente tienda a ser menoscabado en la configuración del estilo). Solo por la reiteración sistemática de un gesto paradigmático se espera alcanzar el objetivo. No hay así un artista que no se provea de paradigmas, no solo de obras a las que considera las más representativas de su concepción del arte, sino también de lo que debe ser la relación de la vida con el arte. Los gestos y frases a menudo irritantes de Borges eran más comentados que sus poemas, porque se quería ver en estos el camino a la comprensión de aquellos, una especie de *ultima ratio*.

Se podría decir que el artista parte de un hecho con la intención de producir un paradigma, sometiéndose, a tal fin, a ciertos ritos de creación, mientras que el oficiante de un ritual religioso parte de un paradigma (mito) para producir un hecho. Es esta facultad de producir un hecho lo que permite al hombre establecer un control del mundo, la ilusión de que puede ceñir a su voluntad las fuerzas de la naturaleza, para obtener la abundancia u otros fines.

En buena medida, los ritos (o gestos ritualizados que funcionan como mecanismos de sustitución) de creación artística fueron exacerbados por el idealismo estético, el cual, frente a los mitos populares y a la fiesta como la gran puesta en escena de estos, impulsó los mitos y ritos de una élite que reivindicaba para sí la exclusividad de la producción simbólica, minimizando lo social mediante una individuación extrema. Esto llevó a exaltar a los poetas y artistas «malditos» como paradigmas superiores —lo que en cierta forma era una exaltación de lo asocial—, mecanismo que, ya en el siglo XXI, no ha perdido del todo vigencia entre los sectores ilustrados. Los mitos modernos que adjudican a una élite la función creativa, reduciendo a las inmensas mayorías a un papel de meros consumidores de su producción, siguen teniendo vigencia, y a menudo, para resaltar su condición de elegidos de los dioses, sus miembros apelan al hermetismo del discurso, a universos cerrados cuyas claves están en manos de unos cuantos exquisitos, sumergiéndose a conciencia en los abismos de la subjetividad. Por cierto, estos mitos precisan ponerse en escena, y ello requiere una forma de ritual, en la que siempre estará patente la intención nada ambigua de marcar la diferencia, la no-identificación con el cuerpo social. Estos círculos llegan a operar como una secta, exigiendo una serie de condiciones a los que pretenden ingresar en ese club privativo, quienes tendrán que demostrar que ya cumplieron la iniciación y comprometerse a seguir avanzando por un camino que se presenta a sí mismo como contrario a lo instituido socialmente, a las pautas de la cultura, pero que no tarda en institucionalizarse y estereotiparse con mayor rigidez que el paradigma cuestionado por ser común o pertenecer a la comunidad. En muchos casos lo que se persigue

en definitiva es sustentar un narcisismo de grupo mediante la recurrencia a paradigmas culturales ajenos, que las mayorías no manejan por no formar parte de su proceso histórico. A veces este afán de distinción, de separación, no es tan notorio, y lo que más se observa es el viejo deseo humano de eludir la desesperación por la vía de la significación del mundo, pero no en forma solidaria y compartida con la propia sociedad y como participante de sus valores, sino por una vía solitaria, siempre colmada de zozobra y amenazada por el suicidio. Bajo una atmósfera sobrecargada de enigmas y de códigos extraños, como en la magia, se llena la famosa página en blanco, se deifica al texto escrito o se disfruta la lectura de Joyce, Proust y Ezra Pound, o la música de Stravinski y Schömberg. A este elitismo propio de las vanguardias artísticas de la modernidad occidental, que se nutre en contenidos de gran densidad simbólica, habría que oponer las prácticas narcisistas de la posmodernidad, las que a menudo, en su afán de romper con toda tradición, no hacen más que enmascarar el vacío.

A los ritos de la producción y el consumo habría que añadir los de la circulación, como la publicidad, el reportaje mediático, las presentaciones de libros, la inauguración de muestras plásticas, los estrenos teatrales y cinematográficos, etcétera.

5. Rito y sacrificio

El rito conlleva la idea de sacrificio, que lo distancia de lo meramente lúdico. Algunos autores consideran que el sacrificio es el rito por excelencia y hasta la esencia misma de lo sagrado. En los despliegues superficiales de la cultura de masas está ausente este elemento, motivo por el cual sus ritos resultan falsos, y en vez de poner en escena la cultura y apuntalar sus fundamentos, la destruyen. Por lo pronto, todo aquel que ingresa en un espacio ritual sacrifica su libertad de acción para someterse a una determinada gestualidad simbólica minuciosamente reglamentada. Pero a menudo el ritual no se queda en esto, sino que impone mortificaciones corporales y psíquicas con tal de obtener un fin, o lleva incluso a sus participantes a arriesgar la propia vida, como ocurre en el Tinku de los Andes Orientales de Bolivia, donde cada celebración deja varios muertos.

Los cadáveres son llevados de vuelta a la comunidad sin que se enteren las autoridades y paseados por las sementeras, para potenciar por la vía mágica su fertilidad.

Claro que no siempre el participante carga sobre su propio cuerpo todo el peso del sacrificio: es común repartirlo con la ofrenda, que yuxtapone lo patrimonial a lo corporal. Entrega así alimentos, bebidas, objetos y animales de su propiedad a cambio del bien que espera obtener mediante el rito. La variada gama de las ofrendas puede llegar hasta el sacrificio humano: no ya la fiesta en la que alguien puede morir por azar, sino la muerte dada a una víctima que se selecciona cuidadosamente, conforme a la predilección de los dioses y espíritus.

El sacrificio humano modifica sustancialmente la naturaleza del sacrificio, pues a la dialéctica del sacerdote y la divinidad se añade la del sacerdote y la víctima —porque esta es un ser consciente, con voluntad propia— y, con frecuencia, también la de la víctima y la divinidad. Hay quienes se entregan al sacrificio como a un destino superior, y quienes son sacrificados contra su voluntad, por decisión de un sacerdote o casta sacerdotal. Esto último no es privativo de las religiones, ya que se lo observa también en la esfera política. En ella hay quienes van orgullosos a luchar y morir por una idea de patria, y quienes, pese a oponerse a la guerra y rechazar los mitos de la patria, son obligados igualmente a luchar y morir. Por lo general, tanto en lo religioso como en lo político, quienes deciden el sacrificio de un semejante pertenecen a un círculo que se exime de la condición de víctima. Al igual que lo que sucede en la religión, la sangre derramada por las víctimas de las luchas políticas aumenta el poder del sacrificador, del grupo que planifica y ordena las acciones. Para este serán los frutos de la gloria, la luz de la Historia; y para las víctimas, la noche del olvido y el anonimato, a menos que tengan la suerte —concedida a muy pocos— de pasar a la Historia como mártires de una causa o credo.

En la utopía (que es en la cultura laica de la modernidad lo que más se asemeja a las religiones antiguas) opera asimismo esta lógica del sacrificio, aunque la distancia entre el sacrificante y la víctima suele ser menor, pues quienes empujan

a otros a luchar y morir aceptan a menudo la condición de víctima, o sea, no se autoexcluyen. La utopía exige el sacrificio del presente a favor de un futuro hipotético y, con frecuencia, puramente ilusorio. Suele pedir al hombre la entrega de su bien más preciado: la vida, en nombre del florecimiento de la Vida, de un paraíso terrenal que no pisará él, sino otros que vendrán. Necesita, para eso, combatir toda ambigüedad en su discurso, pues su fuerza depende del carácter unívoco que este logre alcanzar, ya que toda polisemia confunde al soldado y termina por neutralizarlo. La actual crisis de las ideologías abrió espacio a un discurso utópico más crítico y humano, que busca el poder no mediante el oscurecimiento del lenguaje con recursos maniqueos, sino por la comprensión del mundo en toda su complejidad. Pero los nuevos mitos, así como los rituales que intentan escenificarlos, los cuales en buena medida corresponden al dominio del arte, se ven hoy seriamente amenazados por el bombardeo del *kitsch*, que mina toda conciencia y petrifica la cultura, por ser ya expresión de una cultura petrificada, anquilosada, que para preservar su poder, alimenta hasta el delirio los fetiches del consumo y la tecnología.

Pero tanto en el autosacrificio como en el sacrificio dispuesto por otros, lo social es lo determinante; es decir, una serie de valores establecidos por la cultura, de los cuales un grupo de individuos puede llegar a apoderarse para concentrar poder. Porque todo sacrificio se traduce en poder, al igual que todo rito. Los ritos de creación, con los gestos sacrificiales que suelen aparejar, aumentan la creatividad del artista o la confianza en su propia capacidad. Para Marcel Mauss, el sacrificio es un medio de comunicación entre el mundo sagrado y el profano por la mediación de una víctima y siempre en función social. En el caso del arte, la esfera de lo sagrado está dada por el afán de trascendencia, de salvar a una obra del paso del tiempo y el olvido al convertirla en un paradigma.

6. Rito, modernidad y cultura de masas

Se dijo que la vida del hombre moderno, al igual que la del «primitivo», es un encadenamiento de ritos, donde solo difiere la naturaleza de los elementos que entran en juego. Tampoco el

hombre moderno tiene una clara conciencia de los límites que separan la vida normal de la instancia ritual, pues no todo depende de una voluntad deliberada de ritualizar una conducta. La cultura de masas, tras resignificar y refuncionalizar los mitos, tiende a estereotipar toda conducta significativa, como una forma de coserla a una imagen desactivada y desactivante. Invade así los grandes espacios colectivos (estaciones, aeropuertos, estadios, cines, teatros, mercados, calles populosas) y sobre todo los medios de comunicación, multiplicando hasta el delirio los ritos y fetiches, pero degradando su calidad, su fuerza emocional, sus sentidos profundos, con lo que destruye no solo los pilares de la cultura popular, sino también los de la misma cultura de la modernidad occidental. Su poder cosificador convierte esos vastos espacios de encuentro en celdas aisladas, en falsos paraísos egoístas donde desaparece la creación compartida para dejar sitio a los mensajes unidireccionales y las emociones solitarias. Frente a una pantalla de televisión se puede llegar a sentir, pero difícilmente a cosentir, a relacionar la emoción propia con la ajena, a compartir el placer y el dolor y a contribuir en el proceso colectivo que fijará el valor social de una obra. Es decir, el hombre de la cultura de masas no participa, tan solo consume, por lo que sus ritos están vaciados de reales contenidos.

Las conductas ritualizadas, estereotipadas, tienen la virtud de reducir la ambigüedad del mensaje, de unificar el sentido de la acción. Los ritos de la cultura de masas buscan más bien enmascarar el mensaje, presentando a lo banal como trascendente, a los voraces intereses económicos como gestos altruistas y humanitarios, y al acto de consumo como un salto hacia la belleza, la virilidad, la nobleza y el éxito, para lo cual no vacila en convertir en fetiches a productos fabricados en serie por millones de unidades, lo que constituye una violación de las leyes de la magia, que relaciona el fetiche con la escasez.

Para eliminar la ambigüedad o polisemia que suele albergar el mito, el rito apela a una simultaneidad de códigos: canto, danza, música, palabras, indumentarias especiales, máscaras, comidas, bebidas, incienso, uso de objetos simbólicos, etcétera. La

cultura de masas recurre a los mismos procedimientos para enmascarar el vacío, falsificando un mensaje unívoco, o para vulgarizar con un sentido unívoco y pobre lo que por naturaleza es rico y complejo. Es decir, remeda los mitos y ritos de la cultura de la modernidad y la cultura popular, destruyendo y fagocitando sus sentidos.

En las sociedades tradicionales, la comunicación es directa, escasamente mediatizada, y la cultura, un producto de creación solidaria, destinado a satisfacer necesidades compartidas y reforzar el *ethos* social. Lo que hoy llamamos comunicación es el resultado de un gradual maridaje entre lo audiovisual, el teléfono y la informática, universo pluridisciplinario e internacional que se abate sobre los pilares de la cultura entendida como participación solidaria y ritual. No es lo mismo ir al cine o al teatro que ver la obra en la televisión, encerrado en un pequeño apartamento. Los medios incomunican informando, al suplantar la interacción social por un bombardeo de datos que se presentan como útiles para triunfar en la vida y que no persiguen otro fin que adscribir al receptor a determinados patrones de consumo y formas de pensamiento, alejándolo del espacio ritual, de lo compartido. El rito, paradigma de la comunicación directa y el diálogo real, resulta la principal alternativa a la cultura de una globalización que no es una instancia universal de diálogo, sino un sometimiento masivo al modo de vida norteamericano y los intereses de las corporaciones. Vista de este modo, la globalización cultural no es otra cosa que la muerte de las culturas y, con ello, de la cultura. Desde el punto de vista antropológico, esto constituye una mutación. ¿Podremos seguir llamando *Homo sapiens* a ese híbrido que renuncia a toda exploración en profundidad, sin deseos de saber, y cuyo lenguaje se revela ya harto insuficiente para conocer el mundo?

7. Desritualización y rerritualización de la expresión artística

Señalaba Walter Benjamin que en las sociedades «primitivas» las expresiones que llamamos artísticas están al servicio del ritual y portan un valor de uso social. La sociedad contemporánea

desritualiza el objeto, subrayando su valor exhibitivo, sacrifica su valor de uso social y promueve la apropiación privada del mismo, devenido ya mercancía. Con todo, el arte no se abstiene de jugar con el rito, de remedarlo e incluso de convertirse en un auténtico ritual, como vimos. Grandes hombres de teatro no solo comprendieron que el teatro muere cuando se aleja del rito, sino que estudiaron las técnicas corporales del ritual para volcarlas en sus obras y devolver a las representaciones la fuerza que habían perdido.

La revalorización que se hace de la cultura popular tiende en definitiva a rerritualizar la cultura ilustrada, como un modo de contrapesar la desritualización producida por la cultura de masas. No se estetiza ya a un objeto para sacarlo del espacio ritual (es así como nació el arte moderno occidental), sino que los objetos y el propio cuerpo se estetizan para ingresar en ese nivel ritual, como observa Ticio Escobar, reflexionando sobre la fiesta de los Anábsoros de los chamacoco del Chaco Boreal. Esto produce algo más que devoción y sometimiento a ciertos principios religiosos; produce una profunda emoción estética.

Al ritualizarse en esa dirección, al volverse participativa, solidaria, no elitista ni ajena a los procesos sociales, la producción simbólica de los países «periféricos» se irá distanciando del camino tomado por el arte occidental a partir del Renacimiento, y elaborará su propia estética. De ahí que el rito, al igual que el mito al que sirve, puede ser considerado piedra angular de una teoría del arte verdaderamente universal, no servil frente a los modelos de los países dominantes y ni siquiera tributario de estos. Siempre habrá préstamos, pero ellos quedarán legitimados por la apropiación, que altera la forma, el contenido o la función de los elementos adoptados para adaptarlos a otra realidad e incorporarlos a otro proyecto histórico.

8. El rito como hito

Añadir al binomio mito-rito la palabra «hito» es algo más que un juego verbal, porque muchos ritos, además de actualizar un mito, se proponen imprimir una marca, a nivel personal o social. En los ritos de nacimiento y funerarios, en los de pasaje

a la adolescencia y matrimoniales, y en general en todos los que representan la adquisición o pérdida de un estatus, ello es totalmente explícito: después del rito se es otro, se adquieren o pierden derechos, se contraen nuevas obligaciones frente a la sociedad, y eso debe quedar en la memoria personal, familiar y comunitaria como un hito que objetiva un acontecimiento y lo proyecta en el tiempo, dilatando la hora del olvido, que finalmente llega para todo lo humano, con muy pocas excepciones.

Este aspecto del rito resulta valioso en el análisis del fenómeno artístico. La obra es también la objetivación de un proceso creativo, donde converge y se articula en un producto coherente una variada gama de sentimientos. Su conclusión marca un hito en el creador, cuyas fuerzas se orientarán en el futuro hacia otra obra con leyes y sentimientos diferentes, que llevarán su vida interior —e incluso la exterior— por otro camino.

Pero más allá de la esfera privada, toda gran obra de arte aspira a permanecer, a imprimir una marca duradera en la historia de la comunidad en que se gesta, e incluso en la de otras comunidades, por su aspiración a la universalidad, como paradigma de una identidad y una época. En el arte, y especialmente en lo que concierne a su circulación y consumo, la apelación a lo ritual no es nunca ajena al propósito de marcar un hito trascendente.

9. La fiesta

En algunos casos, la fiesta puede asimilarse al rito, al que siempre contiene, pero en verdad se trata de algo más complejo que las ceremonias que la vertebran. Es que antes que una acción o serie de acciones, la fiesta es un tiempo especial, que se diferencia claramente del cotidiano, que es aquel en el que tienen plena vigencia las pautas de la cultura, todo lo que constituye el *ethos* social. La fiesta refuerza a este, pero a menudo transgrediéndolo. Ello implica que opera aquí un mecanismo de inversión que lleva no solo a justificar y tolerar el exceso, sino que lo convierte en un poderoso nutriente de la cohesión social. De este modo, si en el tiempo cotidiano la regla es la sobriedad, la abstención de bebidas alcohólicas y

alucinógenos, en el tiempo de la fiesta ellos pueden prescribirse como necesarios para alcanzar lo maravilloso, para generar la energía extracotidiana que precisan tanto el cuerpo como la percepción. El orden cotidiano queda congelado, al igual que las relaciones sociales, con todos los roles que establece la cultura. En un hombre transfigurado en dios, una mujer no verá ya a su marido, sino a un ser extraño que no la protegerá de las amenazas y que puede incluso desatar sobre ella castigos terribles si no cumple con su papel. Las jerarquías pueden ser reforzadas, mas por lo común desaparecen o se invierten. Los de abajo pueden representar un rol dominante bajo la mirada permisiva de los que mandan, quienes en ciertos casos aceptan ser humillados en el plano simbólico para que se liberen tensiones que de otro modo desembocarían en conflictos sangrientos y en la pérdida real de todo poder.

En la fiesta, los mitos de la cultura se escenifican con especial intensidad. Las ceremonias que tienen lugar en ella suelen ser más lucidas que las que se realizan fuera de este contexto. Por otra parte, todos los elementos de la cultura convergen, potenciados al máximo, para asegurar el esplendor de dicho tiempo. Se verán las mejores indumentarias, la comida será variada, abundante y de mejor calidad. Los objetos serán embellecidos para entrar en ella, y los mismos cuerpos se llenan a menudo de pinturas, plumajes y otros tipos de adornos, si no recurren a la máscara y los distintos recursos para borrar la identidad de los participantes y permitirles así ser otros, tanto personajes terrenales como seres mitológicos y legendarios o directamente dioses.

En la fiesta, la sociedad sale al asalto de la zona sagrada, ya sea para exaltar y reafirmar a los seres y objetos que la pueblan, como para castigarlos o expulsarlos de ella. En fiestas profanas como el Carnaval, que en el Medioevo europeo se oponía dialécticamente a la Cuaresma, se juega durante varios días a no respetar lo que en el tiempo cotidiano se respeta o se dice respetar, tanto valores como jerarquías sociales. Estas fiestas profanas constituyen también ritos en la medida en que ponen en escena la sombra de la cultura, o su reverso, y son compartidos, pero la libertad de acción es aquí escasamente

restringida, y no se estereotipan lo suficiente como para constituir un rito en el sentido más estricto o clásico del término. En las fiestas profanas puede faltar el argumento establecido, a fin de privilegiar la improvisación, lo inesperado, los golpes de sorpresa. A menudo el tiempo de la fiesta se divide en una parte sagrada, que opera como un centro de alta significación, y otra parte profana, donde se dan los excesos de todo tipo, las transgresiones de las normas que rigen el orden cotidiano.

La fiesta es el tiempo del simulacro, de la escenificación, de la poesía y, sobre todo, del arte, hasta el extremo de que se ha querido ver en ella una forma de arte total, capaz de ensamblar con cierta coherencia toda la producción simbólica de una comunidad. Quienes se marcharon del pueblo, regresan esos días para reunirse con los que se quedaron, y a menudo hasta los muertos se hacen presentes. Como ya vimos, los objetos y el cuerpo se estetizan al máximo para ingresar en ella, y las artes de la representación alcanzan allí su apogeo: la música, la danza, la narración oral, los juegos, combates y destrezas corporales de todo tipo. Esa gran convergencia permite al tiempo especial de la fiesta recuperar el gran tiempo primordial, donde el mito traza sus signos luminosos. La intensidad que se alcanza termina por fundir los dos tiempos, aquel de los orígenes, donde todo era perfecto y maravilloso, y el actual, al que se despoja de los desgastes de la historia, de las humillaciones y derrotas, de las marcas de la decadencia. Los pueblos sometidos vuelven por unas horas a ser libres y no tan solo a soñar con la libertad. Allí no hay rutina, no hay esclavitud, no hay hambre ni miseria alguna. Los desnudos se visten de oropeles y refundan el orden social.

Señala Ticio Escobar que el rito —al que podemos considerar el núcleo de la fiesta—, al igual que el arte e incluso que el mito, para escenificar los argumentos esenciales de la cultura, debe recurrir a los artificios de la belleza, es decir, a lo estético. La eficacia que consiga dependerá del esplendor de las formas que logre, de la fuerza de las imágenes y el asombro que estas produzcan en los participantes. Tal belleza se despliega a veces para nombrar, pero también para ocultar y enmascarar, pues si se diluye el enigma no habrá ya grandes

Pastor Monzón Titicala, *Los promesantes de Punta Corral* (1997).

emociones ni climas maravillosos. Por eso, cuando se cree apresar un sentido, surgen nuevas tinieblas que renuevan el misterio, ensanchándolo incluso, como ocurre en el verdadero arte. Pero al nombrar el enigma sin intentar revelarlo, al exponer dramáticamente el lado oscuro de las instituciones y al mentar de sesgo deseos y temores soterrados, puntualiza Escobar, el rito inquieta los fundamentos de la sociedad, trastorna su curso regular y pone en discusión la armonía del contrato que la sostiene. En tal sentido, sería un factor desestabilizador de lo social.[13] También produciría este efecto la mayor percepción que proporciona de los sentidos profundos de la vida comunitaria en un determinado momento histórico.

En la fiesta popular, al igual que en el rito, no hay espectadores, sino participantes, por más que la participación admita en ella diferentes niveles, desde los más centrales a los circunstanciales. Convertirla en espectáculo —que es lo que hace o trata de hacer siempre la cultura de masas con toda auténtica

[13] Cf. Ticio Escobar: *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*, ob. cit.: pp. 174-176.

fiesta popular— es situar a un gran número de personas fuera de la efusión colectiva y de la crítica al orden social que esta conlleva. El distanciamiento implica una falta de compromiso con la realidad social que produce el hecho cultural, cierta prescindencia unida a un intento de apropiación fría, intelectual (aunque a menudo solo ilusoria), de lo que se expone a la mirada desde lo visceral. En el afán de lucrar con el rito, cientos y a veces miles de extraños invaden el espacio de la comunidad, la que se ve así compulsada a actuar ante ellos su diferencia. Por esta vía, quien antes se sentía un dios o poseído por un dios, se sentirá de pronto un mero actor: la presencia se convierte así en representación. Tal pérdida de privacidad de la cultura para poner en escena su imaginario según sus más profundos sentimientos y creencias opera como un corrosivo mecanismo de aculturación, que va despojando al rito, y con él al mito, de su antigua fuerza simbólica.

10. Del rito al drama

En el rito, cuando es verdaderamente tal, todos participan por igual, puesto que todos habrán de beneficiarse, también por igual, con el cumplimiento del fin mágico que se persigue. La presencia de personas ajenas es siempre molesta y, por lo general, no permitida. Aún más: la idea de que pueda haber personas que estén presentes sin participar del mismo tarda mucho en abrirse camino en la conciencia colectiva, hasta el punto de que la mayoría de los pueblos nunca institucionalizó formas culturales que escindieran la participación plena de la observación distante. Se puede decir que la regla universal pasa por la necesidad de participar en el hecho comunitario, como la única forma de identificarse con los argumentos de la cultura. Tanto en América como en el África negra, las formas de representación separadas de la instancia ritual y realizadas para ser observadas por no-participantes casi no existieron, o se dieron de modo embrionario. Otra cosa fue en Asia, donde, mil años antes del nacimiento de la tragedia en la Grecia antigua, los chinos experimentaban con el juego de marionetas y de «sombras». Se sabe que las formas principales de teatro oriental tuvieron su origen en la India, donde se desarrollaron

cuatro escuelas de teatro tradicional que aún subsisten. Dos de ellas proceden del sur (Kathakali y Bharata Natyam), y dos, del norte (Kathak y Manipuri). Desde allí fueron llevadas por los monjes budistas, a partir del siglo III a.C., a China, Corea, el norte de Japón, Birmania, Tailandia, Laos, Camboya y buena parte de Indonesia. Pero desde muy temprano se dio un proceso de desarrollo separado, que acentuará las particularidades de los géneros. Si bien el objetivo principal de este teatro era poner en escena los grandes mitos de las culturas, se había producido ya, sin una teoría que lo explicara o justificara, cierta separación entre actores y danzantes por un lado, y espectadores por el otro. Digo «cierta», pues el gran misticismo de estas civilizaciones impedía ahondar la distancia. Dicho teatro era esencialmente ritual, y los no-actores no podían no participar de algún modo, dado el carácter sagrado de que se revestía la representación, al dar cuenta del drama cósmico.

Así como la escultura griega fue el primer paso que se puede citar como antecedente de la autonomía del arte, por tratarse de una belleza esencialmente humana que se aleja de lo sagrado, el drama griego, al definirse como tal, fue también desacralizándose. Lo sagrado intervenía en un acontecer que se presentaba como ajeno al orden natural, y a menudo para castigar la osadía del hombre, más que para salvar al justo de un peligro inminente (el famoso *deus ex máchina*) y premiar las buenas acciones.

Señala Boorstin que, a partir del siglo VII a.C., el hombre vio que era posible no participar de una ceremonia, y como quien apela a una nueva forma de inmortalidad, contemplando a los actores en el escenario podía sobrevivir a su época, revivir tiempos anteriores y predecir los que vendrán. Los actores debían esforzarse en ser (o parecer) otras personas, mediante un extrañamiento similar al que se daba en el ritual, cuando representaban a los dioses sintiéndose dioses. En este paso que llevó del rito al drama se produjo una separación en la comunidad, al añadirse una nueva dimensión a la experiencia tradicional de las danzas y los cantos festivos. Ahora no todos cantaban y bailaban, sino que unos «actuaban» mientras que otros (la gran mayoría) observaban. O sea que, para

que el drama resultara posible, el actor debía separarse del espectador.[14]

El lugar donde se desarrollaban las danzas rituales en las aldeas se llamaba *orchesta* y era circular, pues esto permitía danzar alrededor de un centro, donde se situaba el objeto sagrado. Cuando todos tomaban parte de la acción, no se precisaba un ámbito especial, eso que, luego, se llamaría «teatro», entendido primero como construcción y luego como un vocablo para designar dicho arte.

El drama se origina entonces en Grecia a partir del ritual, hacia finales del siglo VI a.C. La palabra *drama*, conviene recordarlo, designaba en primer término al ritual, y quería decir también «acto realizado». Según Aristóteles, fue Tespis el verdadero inventor de la tragedia ática, prototipo del drama griego, por ser el primero en introducir el «actor» en el coro. El modelo creado por Tespis consistía en una sola persona que respondía, manteniéndose separada del coro. La fiesta dirigida a agradar a un dios empezó así a transformarse en una representación cuya finalidad era deleitar a los espectadores, aunque sin acabar aún con la liturgia de la que provenía. En el África negra se desarrollaría un modelo en cierto modo inverso, pues hay un solista —al cual no se podría llamar actor, pues, más que representar personajes, canta y habla desde sí o repitiendo frases que dan cuenta de un sentir colectivo o de las creencias de un grupo— que dirige el diálogo, siendo la función del coro la de responder. La respuesta, en este sistema africano que se dio en llamar *call and response*, puede limitarse a repetir las palabras del solista, pero por lo común las amplía, glosa e incluso contradice, con lo que el diálogo se convierte en una dialéctica que alcanza ribetes dramáticos.

El nombre que los griegos dieron a este actor que pretendía ser alguien que no era, resaltando así el carácter imitativo, simulador, de la representación, fue *Hypocrites* —de él proviene el término «hipócrita»: persona que muestra una cara diferente de la real. Mediante este recurso, la fiesta realizada

[14] Cf. Daniel J. Boorstin: *Los creadores*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994; pp. 195-207.

originalmente para halagar a un dios y solicitar sus favores se tornó en una representación que solo perseguía el deleite de los espectadores, algo profano pero no ajeno a la estructura del rito (pues seguía siendo un acto compartido) ni menos eficaz que él en su propósito de mantener el *ethos* social y reforzar la cohesión comunitaria.

Fue también Tespis quien introdujo la máscara, dando un paso de fundamental importancia en el desarrollo del drama griego. Su función, más que expresiva, era identitaria, en la medida en que tipificaba a un personaje, atándolo a un solo gesto. Según Boorstin, con el tiempo llegaron a existir unas treinta máscaras diferentes, usadas por tres actores que se repartían los personajes y los representaban en forma sucesiva.

Esquilo redujo la importancia del coro, permitiendo que el diálogo pasara a cumplir la función más relevante de la obra. A él se debe la introducción de un segundo actor para hacerlo posible, mientras que el tercero, según Aristóteles, fue añadido por Sófocles. Eurípides marcaría el desarrollo definitivo de la tragedia griega, entendida lo mismo como forma literaria que cual representación. A él se debe el recurso del *deus ex máchina*, por el cual un dios descendía al escenario, mediante una grúa y una polea, para intervenir en la acción.

Al igual que el mito, la tragedia se refería a los tiempos más remotos, habitados por dioses, semidioses y héroes, y al poner en escena esos relatos antiguos, representaba el mito, aunque de un modo distinto al de las prácticas sacerdotales. El relato, la fábula o, en otros términos, la acción, era lo principal en ella, por tratarse, antes que nada, de una imitación de la acción. En segundo lugar estaban los caracteres, es decir, la definición de los personajes, aunque se trataba de un elemento accesorio, pues podía existir tragedia sin ellos, pero no sin acción. Según Aristóteles, si la tragedia se limitaba a expresar caracteres, no sería verdaderamente tal. Los efectos emocionales que suscita la acción dependen de la trama o entramado de actos, que fue la parte más difícil y de desarrollo más tardío de la tragedia. En el capítulo XIX de su *Poética*, Aristóteles añade el pensamiento como elemento de la tragedia, al cual corresponderían los enunciados de relevancia ética

Personajes de la danza Khatakali que representan a Rama y Sita (foto de Jean-Marie Steinlen).

que formulan los personajes, y que son fundamentales en la conformación de los paradigmas. El pensamiento de un personaje debe armonizar con sus caracteres e iluminar la acción. Así, la historia de Grecia nos muestra cómo la tragedia, tenida hoy como una de la cuatro modalidades que asume lo estético, se origina en el mito y el rito y se nutre de ellos, para producir a su vez nuevos paradigmas que habrían de fecundar el imaginario occidental.

La comedia, considerada como la cuarta modalidad de lo estético, vuelve la espalda a los tiempos antiguos para convertirse en un espejo del presente. No se ocupa de lo sagrado, sino de lo profano y cotidiano. En ella no hallaremos dioses ni héroes, sino hombres inferiores o, al menos, comunes. No brilla en ella la belleza del espíritu trágico, sino la fealdad, la desproporción, el desatino, lo excéntrico y demás manifestaciones de la risa popular. Fue creada por Aristófanes a partir

de las representaciones de los comediantes de las aldeas, pero no podría ser entendida sin la tragedia, por tratarse de su reverso, una respuesta dialéctica a esta. De tal modo, el mito y el rito, por contraposición, generaron una nueva forma de lo estético. Pero cabe destacar que también la risa alcanza las alturas del mito de un modo directo, al manifestarse en los llamados «mitos de desdramatización», como son los numerosos personajes de este universo que violan sistemáticamente con sus engañosas «hazañas» las normas establecidas por la cultura, aunque a menudo uniendo a estas torpezas actos civilizatorios y verdaderamente heroicos que permiten perdonarles sus malos pasos.

III. Fetiches, o la dinámica de los símbolos

«Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de las imágenes».

GASTON BACHELARD
La poética del espacio

1. La energía simbólica

Si se quiere profundizar en el mito (y su conexión con el rito) es preciso salirse de la estática del sentido y tratar de seguir la estela de las fulgurantes y a menudo vertiginosas mutaciones que se producen en él. Para abordar tal fenómeno, nos referiremos a los conceptos de fuerza, vigor, energía, libido, así como al de *mana*, del que la antropología recogió otros equivalentes, como los de *wakan*, entre los sioux; *orenda*, entre los iroqueses; *megbe*, entre los pigmeos; y *nyama*, entre los dogon. Dichos conceptos se superponen en buena medida, pero conservan siempre significados específicos que aportan matices.

El *mana* o *maná* es una categoría religiosa de la Melanesia introducida en 1878 por Max Müller, a la que luego utilizó Durkheim

para caracterizar a la religiosidad primitiva. Designa una fuerza anónima y difusa, que anima a los objetos —aunque no a todos de igual manera— y se utiliza para llevar a cabo lo que está más allá del poder ordinario del hombre. Se encuentra en la atmósfera, y se adhiere a las personas y las cosas. Quien lo posee, puede emplearlo y dirigirlo. Si una piedra es poco común, se le atribuye *mana*, lo que significa que algún espíritu se asoció a ella. Los huesos de los muertos poseen *mana*, así como las palabras que producen un hechizo. El hombre que demuestra poseer *mana* se convierte en jefe, y todo poder es, de por sí, *mana*.

El concepto de *mana*, como algo que la sociedad atribuye o añade a cada objeto, condujo a una errada caracterización de la religiosidad «primitiva». Y decimos errada porque el *mana* no es una fuerza puramente limitada al universo mágico o religioso: es también una fuerza natural y profana que impregna o está en todas las cosas, aunque no con igual intensidad. Lo que acaso produjo tal distorsión del concepto fue la idea cristiana de alma, exclusivamente reservada a las personas. Partiendo de esta base etnocéntrica, se dijo entonces que, para los «primitivos», también las cosas tenían alma, y se llamó animismo a dicha concepción del mundo que transfería la mística del idealismo cristiano a un orden que participaba más de lo mecánico e inmanente que de lo espiritual trascendente. Por cierto, dentro de los esquemas evolucionistas esto fue visto como un rezago cultural y hasta como un escándalo para las buenas conciencias, pese a que no hacía más que afirmar que en todas las cosas hay una fuerza oculta, una fuerza particular y no general como la que maneja la física, la cual, además de darle una forma y definir su identidad y su sentido, puede llegar a ser liberada, lo que habrá de producir, según su naturaleza benigna o maligna, resultados benéficos o maléficos. Hay quien señala que las formas no son más que condensaciones de la energía que circula por ellas, y que toda transferencia de energía implica, por lo general, una alteración de la forma. La tarea de la conciencia, o de la cultura, sería entonces indagar la naturaleza de la fuerza que mantiene a la energía apegada a una forma determinada.

Desde el punto de vista antropológico, debemos verla como una fuerza simbólica, o sea, creada por el hombre, por más que las sociedades tiendan a asignarle un origen divino. Dicha fuerza establece una relación entre la forma y la identidad, proporciona un nombre a cada cosa y un sentido (es decir, un valor), disponiéndola en una jerarquía que, como vimos, no es universal sino propia de cada cultura, y otorga un fundamento a su racionalidad. Hay una fuerza informante, pero su apropiación solo puede darse por la mediación del símbolo. La fuerza que reside en las cosas se traslada sin pérdida de intensidad a este, el que suele incluso potenciarla. Aún más, hay culturas, como la bantú, en las que nada existe como tal sin el símbolo. Antes de que el sacerdote asigne un nombre al niño recién nacido, este pertenecerá al orden de las cosas, es decir, a otra categoría existencial, hasta el punto de que si muere sin tal bautismo, no se lo llora, como si solo se tratase de la pérdida de un feto. Se considera así que es el semen de la palabra lo que confiere la humanidad, y no el mero hecho de provenir del vientre de una mujer.

Cuando pensamos en la energía física nos representamos el calor y la electricidad, que serían sus formas sustantivas. Sabemos que ella está presente en toda materia, puesto que reside en el átomo, pero también que hay materias que la concentran de un modo especial, y pueden liberarla en procesos tales como la combustión (petróleo, carbón, leña, etcétera), la fisión atómica (uranio) y otros. Al pasar al ámbito de lo cultural, los sentidos pueden seguir centrándose en la materia, mas por lo general se desplazan hacia la forma, es decir, hacia los aspectos que definen y diferencian a los seres y objetos. Tanto estos últimos como las conductas humanas poseen un sentido, pero su distribución no se rige por procesos racionales caracterizados por la equidad, sino por elecciones un tanto caprichosas que los disponen en escalas jerárquicas, las que no son, por cierto, eternas sino históricas, mutables. Ello determina, por ejemplo, que entre dos árboles de similar tamaño y apariencia, y que producen frutos igualmente apetecibles, uno asuma un valor simbólico superior. Lo mismo se puede decir de los animales, los minerales y las cosas que el hombre

fabrica, de sus costumbres y rituales y hasta de las distintas partes de su cuerpo, por lo común sometidas a variables escalas de valores. Así, en la India se considera a la cabeza lo más valioso, y en el extremo opuesto de la escala vertical se pone a los pies, por pisar la tierra. En las representaciones de los dioses, se considera que los pies están más al alcance de los hombres, y por eso es la parte más tocada por los feligreses. Entre los dogon de Malí adquiere una especial importancia la clavícula, por guardar las semillas de las palabras, y también el hígado, partes desdeñadas o ignoradas por las demás culturas.

Tal asimetría nos permite establecer que hay objetos cargados de energía simbólica, porque la generan o la concentran en un alto nivel; y otros, casi carentes de ella, que más bien precisan recibirla, es decir, ser potenciados en sus sentidos. El excedente de energía simbólica que reciben ciertos seres y objetos puede deberse a su materia o sustancia, como se dijo, pero comúnmente se basa en su forma. En algunas ocasiones, la fuerza proviene de ambas por igual.

En la India, el *prâna* —que significa, literalmente, «respiración»— es la energía que impregna a todos los seres. El *prânayama* —control de la respiración— busca desarrollar esta energía para rejuvenecer el cuerpo y alcanzar así la inmortalidad. El poder vibratorio que los Vedas asignan al *prâna* nos reenvía a la concepción hindú según la cual la vibración de la sílaba sagrada «Om» sostiene el universo. El *prâna* se manifiesta como movimiento, como gravitación y como magnetismo. Es un pensamiento-fuerza (de carácter simbólico) y una corriente nerviosa que atraviesa el cuerpo en acción. La práctica simbólica de concentrar la energía tanto cósmica como psíquica es de muy antigua data en la India, y hay varios modos de lograrlo. Uno de ellos es un diagrama circular conocido como *mandala*. Otro es el *mudra*, gesto que concentra energía psíquica y posee un significado preciso. Pero esta energía, a diferencia de otras culturas, no puede ser dirigida hacia el mal, pues la energía apunta siempre a la verdad, o desemboca en ella. Para esta concepción, el deseo crea su objeto, de la misma manera que el deseo cósmico creó el mundo.

En el Perú antiguo, nos cuenta el Inca Garcilaso de la Vega, se llamaban *huacas* a las cosas que consideraban sagradas o con poder, las que por esta razón eran veneradas y temidas. El criterio para definir algo como *huaca* era que se saliese de lo normal, ya sea por su particular belleza o su extrema fealdad, que las convertía en monstruosas. Eran así *huacas* ciertas flores y árboles de particular belleza, y también lo que causaba horror y asombro, como las serpientes de diez metros de largo, los niños que nacen con seis dedos o encorvados. Si esto prefiguraba una estética, se puede decir que lo feo y terrible no era menos importante que lo bello, por más que sus manifestaciones simbólicas, a diferencia de los aztecas, no ponían el énfasis en lo dramático y cruel de la existencia humana. Al igual que ciertas personas, animales y plantas, algunos minerales, accidentes geográficos y lugares eran considerados *huacas*.

Los chamacoco del Chaco Boreal hablan de *woso*, el que según Ticio Escobar sería la potencia que tensa y estremece las cosas, recortándolas sobre un fondo de oscuros significados esenciales. Este gran poder, que él asimila al concepto de aura, se manifiesta en lo relampagueante, lo tronante y mediante imágenes crispadas de belleza y cargadas de zozobra.[15] Esto es, en elementos que, por lo común, envuelven lo sagrado

Freud llamó *libido* a esta energía psíquica, y al asignarle un significado fundamentalmente sexual, redujo el sentido que dicho vocablo tenía en latín, que excedía este campo, designando todo anhelo, ansia o valoración selectiva dirigida hacia un objeto. O sea, una tensión dinámica que puede tener o no que ver con un instinto, pero que siempre es un acto voluntario y consciente. Así, la tensión del hambre, que no es un impulso sexual, dio lugar a numerosas deidades y espíritus a los que se rinde culto para que generen abundancia, como el caso de la Pachamama de la región andina. Hablamos aquí de las proyecciones de los individuos, las que no deben ser confundidas con las jerarquías de valores de la cultura, por más que la libido opere dentro de ellas. Gilbert Durand va aún

[15] Cf. Ticio Escobar: *El arte fuera de sí*, ob. cit.; p. 186.

más allá, cuestionando incluso la concepción latina de libido, pues, a su juicio, debilita y racionaliza el sentido etimológico sánscrito, que significa «experimentar un violento deseo», sin acotar la naturaleza de lo deseado. La libido tiene así el sentido de desear en general y de remontar (o sufrir) la cuesta de ese deseo. En su sentido más lato, puede ser asimilada a la energía de un modo amplio, como lo hace Jung, o si se prefiere, definirla de una manera más compleja, verla como una fuerza intermediaria entre la pulsión ciega y vegetativa que somete al ser al devenir y el deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal.[16]

En nuestra concepción, llamamos fetiches a los objetos en los que una cultura determinada concentra energía simbólica en un alto nivel, y que se muestran capaces de liberar esas fuerzas, por ser justamente tal liberación o transferencia de la energía que concentran lo que altera o puede alterar el transcurso normal de las cosas, para beneficiar, dañar o evitar un daño a una persona o grupo social. Las prohibiciones o tabúes que existen en toda cultura apuntan a proteger a los individuos de la acción de las fuerzas consideradas negativas. Mediante la máscara, el hombre transita las zonas de riesgo, sabiendo que con ella engañará a dichas fuerzas sobre su identidad, desviándolas hacia otros objetivos, o las ahuyentará, neutralizando su agresividad. Pero con la máscara se puede convocar también a las fuerzas benignas, o convertir en benignas y culturalmente valiosas a las almas de los muertos.

La fuerza vital del hombre, así como la del animal, han sido siempre elementos de especial importancia en las religiones, las que procuran convertirla en una fuerza simbólica. Para algunas de ellas, el hombre posee varias almas; para otras, solo una; y para unas últimas, apenas una fuerza vital indefinida. En ciertos casos el alma es considerada eterna, o sea, sobrevive al individuo y puede incluso reencarnarse en otro, pero muchos pueblos creen que sobrevive al muerto solo por un tiempo, durante el cual irá perdiendo gradualmente vigor. El momento de

[16] Cf. Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Éditions Dunod, Paris, 1992; pp. 222-223.

la muerte es el más apropiado para capturarla y encerrarla en un soporte material —suele ser una escultura, una máscara u otro objeto—, el que en virtud de esta transferencia, comúnmente realizada por los hechiceros, se cargará de poder. De tal forma se prolonga la existencia de la fuerza vital, aunque el fin perseguido en dichos casos suele vincularse con la magia negra. En África, las máscaras se consideran objetos especialmente cargados de energía simbólica, y se las realiza a menudo, nos dice Michel Leiris, con maderas a las que se atribuye una gran fuerza vital o se tienen por habitáculos o propiedad de un espíritu. Por eso, cuando las máscaras están en reposo, se las oculta a los profanos. Cuando son realizadas para una sola ocasión, se estima que, una vez usadas, pierden fuerza vital o se cargan de fuerzas negativas.

A modo de resumen, se podría decir que el cuerpo humano transforma los alimentos que ingiere en energía biológica. Buena parte de la energía que corresponde al cerebro se convierte en energía psíquica. La energía simbólica sería a su vez una parte de esta, cuya importancia reside no solo en que sirve para caracterizar a la especie, sino también en su capacidad de retroalimentar la energía biológica, inyectando, en el cuerpo que actúa, una potencia inusual, como veremos más adelante, al hablar del cuerpo en acción.

2. Ídolo, fetiche, imagen

La palabra «fetiche» proviene del portugués *feitiço*, que quiere decir hechizo. En su acepción clásica, es un objeto material, ya sea natural, artificial (cultural) o mixto (combinación de elementos naturales no transformados con otros fabricados por el hombre). Pero un fetiche, se dijo, no es cualquier objeto, sino aquel al que una comunidad atribuye la posesión de una fuerza mágica especial, por lo que se trataría de un sentido socialmente concertado. Se podría tomar como referencia lo que dijimos respecto a las *huacas* andinas. Tal fuerza reconoce en principio dos orígenes: a) objetos a los que se considera ya depositarios de cierto poder, por estar especialmente significados por la cultura en virtud de su materia, su forma o su función, aunque no faltará aquí el rito para reforzarlo o encauzarlo en

una dirección determinada; y b) simples objetos que de por sí carecen de poder, por no haber sido especialmente significados por la cultura, y que llegan a tenerlo en virtud de transferencias realizadas posteriormente, ya sea por la misma cultura (por ejemplo, el sombrero de un escritor famoso) o por un ritual mágico o religioso.

Decía Frobenius que el concepto de fetiche lleva una marca de fábrica europea, lo que, a nuestro juicio, serviría para explicar el racismo y el etnocentrismo latentes de las definiciones que suelen proporcionar los diccionarios de la lengua. Se dice en ellos, por ejemplo, que el fetiche es un ídolo, un «objeto de culto supersticioso entre salvajes». Lo que aquí se propone es eliminar de él toda carga negativa, para verlo tan solo como un punto de concentración de la energía simbólica, tan necesario y prestigioso como el mito y el rito. La connotación negativa podría ser trasladada al fetichismo, fenómeno que tradicionalmente se vinculó a la idolatría y la veneración exagerada, cuando no a rituales estremecedores que podían incluir sacrificios de animales y seres humanos. Los esquemas del evolucionismo unilineal consideran el fetichismo como propio de la etapa previa al surgimiento y desarrollo de las religiones, aunque si atendemos a la naturaleza del fenómeno, veremos que no existe religión que se libre de él, pues en todas hallaremos veneraciones exageradas, ya sea por las mismas exigencias del culto o por el fanatismo de un feligrés, rara vez reprimido por los sacerdotes.

Para utilizar el concepto de fetichismo en el análisis cultural es preciso eliminar los prejuicios que se nutren de él, cargándolo de aspectos terribles, y tomarlo tan solo como una anomalía caracterizada por la veneración exagerada de un ser u objeto, que pasa a rodearse de atributos mágicos o es sometido a cierto proceso de sacralización. Y debe pensarse este fenómeno como algo que atañe a toda sociedad humana, con especial incidencia en la occidental posmoderna, y no como algo ligado a lo que Lévi-Strauss llamara «el pensamiento salvaje», y, antes que él, Levy-Bruhl describiera como «mentalidad prelógica».

El fetichismo, en el análisis que proponemos, parte siempre del orden de valores concertado por la sociedad, pero no

para ponerlo en práctica, sino con el propósito de provocar en él un desequilibrio por lo general transitorio. Lo que se busca es manipular una jerarquía de valores para obtener un provecho personal, más que imponer un nuevo paradigma que ocupe un lugar más alto en la valoración social. En este sentido es conservador, no renovador, y esencialmente egoísta, ajeno o contrario al *ethos* comunitario. El proceso lleva a parcializar una realidad para luego reconstruirla de un modo artificial y precario. El poder que se genera mediante esta manipulación permitirá satisfacer una necesidad o un deseo, protegerse contra males temidos o agredir de modo indebido a una persona o grupo. Para concentrar la energía simbólica que se piensa liberar luego en una determinada dirección, es preciso sustraer significado a otros objetos de un mismo nivel simbólico, o incluso vaciarlos de él, para transferirlo al que se quiere potenciar indebidamente, el que resultará en consecuencia sobresignificado en la misma medida en que los otros son devaluados. En el campo del arte estaríamos ante este fenómeno, por ejemplo, cuando entre diez obras igualmente valiosas, los críticos con poder mediático ensalzan a una de ellas y omiten toda referencia a las otras. Esto se agrava cuando obras, no ya del mismo nivel sino inferiores, son catapultadas hacia lo más alto de la escala de valores, mecanismo hoy muy utilizado por la sociedad de consumo en su sostenido avance sobre la cultura. Podríamos hablar en estos casos de una migración externa del *mana*, al que se retira de un ser u objeto para concentrarlo en otro. Para entender mejor el alcance de estos mecanismos, hay que partir de la hipótesis de que la energía simbólica, al igual que la física, es preexistente, mensurable y limitada, de modo que no se la puede concentrar en un punto sin retirarla de otro. La cultura establece el modo en que la energía se distribuye, y ciertos individuos pujan por redistribuirla en función de su deseo y sus ambiciones, perjudicando así a otros y corrompiendo el *ethos* social.

Pero el fetichismo opera también por migraciones internas del sentido, cuando se empobrece o niega el significado que la cultura asigna a cada parte de un ser u objeto para concentrar la energía simbólica así obtenida en un punto o aspecto

particular del mismo, el que resulta de tal modo sobredimensionado. Entrarían en esta categoría, por ejemplo, tanto el fetichismo erótico como el llamado «fetichismo de la envoltura». El primero consistiría en reducir el estímulo a una sola parte del objeto, sumiendo al resto en la insignificancia. Lo que caracteriza a este tipo de fetichismo no es tanto lo que excita al sujeto, sino lo que no lo excita, pues allí reside la anormalidad o patología. La libido abandona así otras zonas del cuerpo para concentrarse en la zona elegida, sobrecarga que se traduce en una sobrevaloración, en un culto exagerado que sirve en este caso al placer del individuo y no a una función social. Por eso no pueden leerse bajo esta óptica psicológica del fetichismo erótico prácticas artísticas muy comunes en las antiguas culturas americanas y el arte africano tradicional, mediante las cuales se sobredimensionan el pene o la cornamenta de antílope en alusión al poder fecundante masculino, así como la cadera y los pechos de la mujer, al aludir a su capacidad de traer hijos al mundo y amamantarlos. La concentración de sentido está pautada aquí por la cultura y su fin es social; es decir, no se trata de un individuo que altera los valores en beneficio propio. Tal manipulación de las proporciones es usual en todo arte simbólico centrado en la forma, algo que Occidente rara vez practicó a lo largo de su historia, por preferir la alegoría, que le permitía simbolizar sin abandonar el naturalismo. Así, en la pintura religiosa cristiana la paloma simboliza al Espíritu Santo, pero en su caracterización visual se siguen los esquemas naturalistas, hasta el extremo de que será imposible, en lo formal, diferenciar a una paloma cualquiera de color blanco del Espíritu Santo si se la saca del contexto religioso que le otorga un sentido sagrado como parte de la Trinidad.

En cuanto al fetichismo de la envoltura, se produce cuando el objeto no es valorado por su naturaleza intrínseca (algo que, por lo común, se escamotea), sino por su apariencia u otro elemento secundario. Seduce así el cuerpo de mujer cubierto de pieles y joyas, el hombre que conduce un lujoso automóvil, la mercancía bien envasada y etiquetada que se presenta como suntuaria o destinada solo a los «elegidos», por más que estos sean millones. Como es harto sabido, un mismo objeto fabricado en serie puede cuadruplicar su precio si se le imprime una marca prestigiosa. La patología consiste aquí en concentrar la energía simbólica en lo que cubre o rodea al objeto, o en una

Escultura en madera bambara (Malí). La desproporción de los pechos de la mujer —notable si se los relaciona con las piernas— cumple una evidente función simbólica.

marca visible, que es lo superfluo y prescindible de él, en desmedro de lo sustancial, del objeto en sí, que por satisfacer una necesidad, cumple una función social. Más que por su calidad intrínseca, el producto será consumido por su envoltura, la que, para convencer y justificar su alto precio, apela a ribetes estéticos.

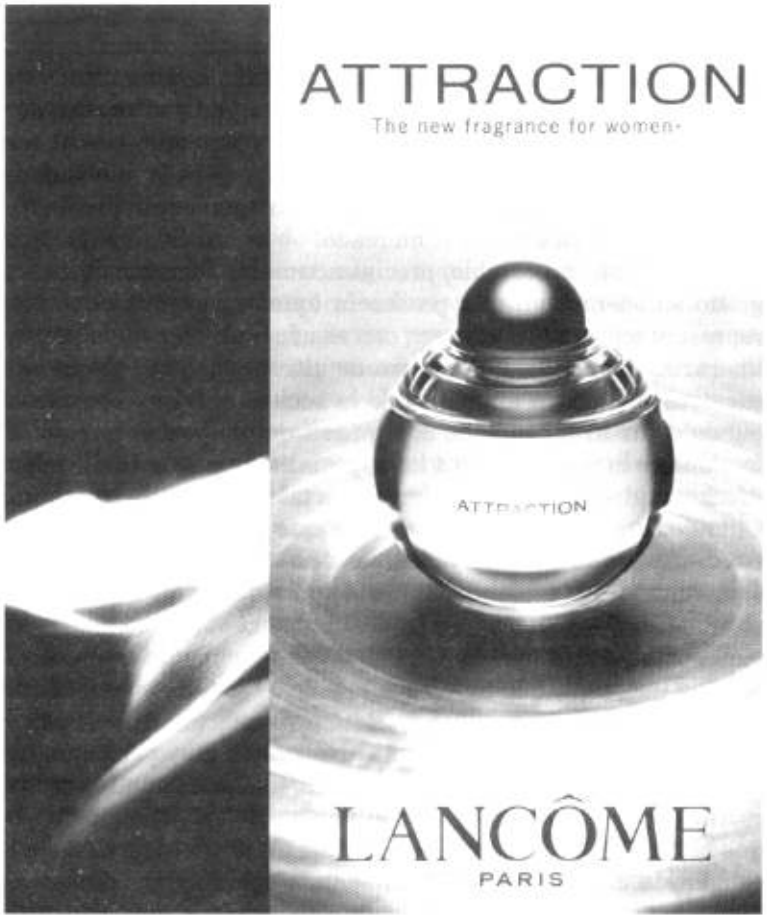
Se dice que las ideas religiosas despuntaron en el Neolítico, como consecuencia de los elementos filosóficos y científicos que todo mito contiene en alguna medida. Los antepasados, fortalecidos por la veneración, fueron convirtiéndose en dioses, a los que se dio una forma por medio de efigies. Efigies que en un principio no representan a los dioses, sino que son los dioses. A ellas (lo que equivale a decir a ellos) se dirigirán los halagos y ruegos, ante ellas y para ellas se realizarán los sacrificios. La gran fuerza que concentran en virtud de su unicidad impide su manipulación. Con el desarrollo del pensamiento simbólico el dios se irá separando lentamente de su efigie, la que con el tiempo dejará así de presentarse como un dios para convertirse en una representación de él, permitiendo así la realización de algunas copias y su relativa manipulación. Pero las efigies que se fabricaban de un dios eran escasas y cargadas de *mana*. Pese a representar, mantenían un resto de presencia temible. Cabe señalar que no todos los fetiches entraron luego en el proceso de conformación de las religiones; algunos quedaron confinados en el ámbito de la magia, o se crearon en función de ella.

Se puede decir entonces que en la naturaleza del ídolo (efigie que fue ya tallada como un dios o devino en él) están la unicidad y la presencia, mientras que el fetiche no puede ser único (pues su naturaleza se acercaría de este modo a la del ídolo) pero tampoco multiplicarse demasiado, ya que toda multiplicación le resta fuerza y corre el riesgo de convertirlo en una mera imagen. En la imagen, que vendrá después, el poder es ya escaso, por referirse más bien a algo (o alguien) con poder. En ella, la multiplicidad no solo quedará legitimada sin restricciones (siempre, claro está, que las copias respondan a ciertos patrones formales), sino que incluso la fortalecerá, al imponerla de un modo contundente en la sociedad, colmando

el espacio visual con figuras u objetos de fácil manipulación. Hay así numerosas imágenes de la Serpiente Emplumada en el México antiguo, y millones de imágenes del Cristo Crucificado en el mundo cristiano, sin que ello escandalice a nadie ni vaya en detrimento de lo representado. Por el contrario, enaltecen al ser al que remiten. El mismo principio rige hoy para la publicidad: cuanto más se multiplique y exhiba la imagen de un producto, más se impondrá este en el mercado.

El fetiche, en cambio, precisa acumular fuerza mágica en grado suficiente, unir la presencia (que es lo temible) con la representación. Si no contara con esa fuerza, no podría jamás liberarla, desplazarla con el fin de alterar las leyes de la naturaleza o el orden simbólico de la sociedad. Dicha operación puede estar al alcance de cualquiera que lo posea, aunque a menudo se la reserva solo a los especialistas y se la realiza con mucho cuidado, por los peligros mortales que suele aparejar. Cuando la liberación de la energía que concentra se da dentro de las prescripciones y rituales de la cultura, contribuye al sostenimiento y esplendor de esta, pero cuando se manipula el orden de los valores y se la desvía hacia objetivos ajenos al bien social, entramos en el campo del fetichismo, que entraña una patología que no afecta solo a los sistemas simbólicos considerados «primitivos» por cierta antropología, sino a todos los pueblos por igual. A estas alturas queda muy claro que no hay culturas fetichistas, pues el fetichismo existe en todas las culturas como práctica de un individuo o de un pequeño grupo que recurre a la veneración exagerada. Y una veneración será exagerada cuando manipule el sentido socialmente concertado, y no cuando un extraño la considere así, a partir de sus propios valores.

La publicidad, siendo imagen, remeda con recursos estéticos la fuerza del fetiche, para potenciar las mercancías, que son múltiples, con la magia de la escasez, queriendo ser más una presencia que una representación. A menudo se ha interpretado la sociedad de consumo como el imperio de las cosas sobre las personas, pero en realidad aquellas son más bien sus víctimas, pues su valor venal como mercancía que otorga prestigio se sitúa por encima de su valor de uso e intercambio, de



Fetichismo de la envoltura. La publicidad remeda los mecanismos del mito, recortando e iluminando la imagen para simular lo numinoso.

los significados con los que siempre las cargó la cultura, como expresión de afecto hacia un semejante o de intercambio simbólico (el regalo o don) y también por los vínculos que cada persona establece con ellas al incorporarlas a sus pertenencias. Cuando están en una tienda, ofrecidas a quien desee adquirirlas, su valor es puramente venal y, en todo caso, estético, pero recién al ser incorporadas a un universo simbólico, van tomando distancia de la mercancía, hasta el punto de que llega un momento en que se rechaza de plano pensar en su valor venal. Un objeto que costó unas monedas puede llegar a erigirse en el símbolo de un amor perdido, de una persona desaparecida o de un viaje cuyo recuerdo los años potenciaron a las alturas del mito. Solo se puede tasar lo que no se ha significado lo suficiente, y por eso, cuando la necesidad extrema obliga a desprenderse de ciertos bienes, se transfiere a otro la tarea de determinar su valor, para una transferencia que es como vender un fragmento de alma. Los mecanismos de la sociedad de consumo se ocupan de ir rompiendo, uno a uno, los lazos que el hombre tuvo siempre con los objetos. En el consumo suntuario se está dando hoy lo que se ha denominado «transumo», y que pasa por alquilar, por dos días o una semana, carteras, bolsos, collares, anteojos de sol y otras prendas de uso personal de marcas-fetiche con un alto valor de mercado, lo cual elimina de plano todo nexo personal con la indumentaria, a la que más adelante, al hablar del cuerpo, estudiaremos como la segunda piel. Lo importante no es el valor estético de la cosa y el vínculo que se crea con ella, sino fingir un nivel social mayor que el que en verdad se tiene, mediante la exhibición de mercancías lujosas, engañando así al receptor, quien pensará que es tan amplio su vestuario y tan alto su poder económico que no usa más de dos veces una prenda de semejante precio. Los sociólogos hablan, por eso, de «efecto Cenicienta». En definitiva, no es lo estético lo que predomina (porque los objetos pueden ser incluso feos), sino el precio que conlleva la marca-fetiche. Al vestir mercancías sin vincularlas culturalmente al cuerpo, el hombre mismo (o la mujer) deviene una mercancía que se ofrece en el mercado, dando así a entender que su precio es alto y deben abstenerse quienes no tengan la potencia económica necesaria para hacerla suya.

3. Fetiche y arte

Como se dijo, el ídolo se presenta, no representa. El dios, con todo su poder, está ahí, contenido en un trozo de materia informada, y

no en otra parte. Por lo tanto, se podría decir que la cultura del ídolo es, en cierto sentido, presimbólica, pues la mente no atina aún a separar la idea de la forma, lo referido del referente. Con el mito y la religión se ingresa en el espacio simbólico, que es un espacio abstracto. Para Cassirer, el símbolo es la puerta de acceso a la cultura, y se podría añadir que también al arte y al lenguaje. Vimos que el fetiche concentra energía, pero en menor medida que el ídolo, cuyo poder es terrible, arbitrario y no manipulable. Por juntar la presencia y la representación, el fetiche sería un elemento intermedio entre el ídolo y la imagen. Por otra parte, como se señaló, la energía del fetiche es más fácil de canalizar, de manipular. Ello, así como lo que afirmamos a propósito de la imagen, pareciera indicar que cuanto más nos alejamos de lo único y concreto, más se diluye el poder de las formas.

La tríada ídolo-fetiche-imagen permite arrojar nuevas miradas sobre el fenómeno del arte. Dentro de la estética renacentista, la obra de arte se abroquela en la unicidad, coqueteando así con la naturaleza del ídolo para cargarse de aura y escapar de la suerte de la imagen. Argumenta, para ello, que la belleza formal que la caracteriza importa más que el significado al que remite, el que puede incluso faltar. De hecho, en los últimos tiempos abundan las obras que no remiten a nada. Cuando el mismo artista hace varias réplicas de una obra suya, como ocurre a menudo en el campo de la escultura (piénsese en las numerosas copias de *El beso*, de Rodin), u otras personas las multiplican para instalarlas en parques, plazas y jardines, esas reproducciones, siempre limitadas, participan ya de la naturaleza del fetiche: son escasas y aún concentran poder, pero en un grado menor. En cambio, las reproducciones impresas de esas mismas obras de pintura o escultura, es decir, las simples imágenes, carecen de toda presencia y solo sirven para remitirnos a los originales. La destrucción de tales imágenes no constituirá por eso un delito ni parecerá siquiera reprobable desde el punto de vista ético o estético. Los grabados y serigrafías que reproducen un dibujo o pintura en series limitadas no pueden considerarse meras imágenes, pues, al igual que las réplicas de las esculturas,

guardan un resto de presencia. No deja de llamar la atención que se valoren económicamente según la cantidad de copias impresas. Lo mismo suelen hacer algunos fotógrafos de prestigio. Desde el punto de vista estético, una obra no puede valer más o menos según el número de copias, por lo que estamos aquí ante una flagrante intervención de las leyes del mercado (regido por la escasez o abundancia de un producto en relación con la demanda), aunque en las motivaciones profundas de este sistema parece estar la teoría del fetiche que expusimos: a mayor número, menor energía simbólica, y a menor energía simbólica, menor precio.

La corriente formalista que en el siglo XIX proclamó el llamado «arte por el arte», exigió a las obras que aspiraran a ser tenidas por tales no cumplir más función que la estética, distanciamiento de la vida que reforzó su aura, valiéndose del idealismo filosófico en que se sustentaba. Así, ellas se centrarían más en lo que presentan (el equilibrio y la belleza de las formas) que en lo que representan, es decir, las realidades a las que se refieren. Como consecuencia de esto, dicha corriente fue acusada de convertir las obras en verdaderos fetiches, despojándolas de toda función social, fenómeno que trasciende los límites de ese fetichismo de la mercancía del que hablaba Marx. En efecto, el poder de la obra, su energía o aura, se sitúa muy por encima en la escala de valores del sitio que pueden detentar las mercancías sin valor estético, ya que el arte, al igual que otrora lo hiciera la religión, pasa a reivindicar el terreno de lo trascendente y eterno, de lo que siempre importa y eleva al espíritu, poniéndolo en tensión hacia lo absoluto. Se llega a hablar así de «la religión del arte», en la que la obra, por el énfasis puesto en su unicidad y en la forma (presencia que, tal cual se dijo, puede prescindir incluso de toda idea de representación), rebasa ya, como se apuntó, el terreno del fetichismo para acercarse al del ídolo. En concordancia con esto, el poder genuino del arte de transformar la realidad a la que se refiere, o producir al menos nuevas lecturas de ella, es dotado de virtudes mágicas, como si con un pincel o cincel se pudiera derrumbar un universo. Este clima mágico que envuelve a la obra es reforzado con una serie de rituales, tal como hacía el

cazador primitivo con la pintura rupestre de la presa deseada. Donde hay magia, hay ritos, lo que explica el frenesí puesto en ellos por el idealismo estético.

Existen obras que no fueron producidas dentro de esta concepción idealista, pero que con las transferencias de energía simbólica realizadas por múltiples generaciones que coincidieron en atribuirles un valor paradigmático, de mito cultural, se convierten en poderosos fetiches. Esto nos permite diferenciar el fetichismo de la producción del fetichismo del consumo.

Pero curiosamente, el fetichismo del consumo congela el poder transformador del arte, neutraliza su mensaje al estereotiparlo y serificarlo. La polisemia, principal atributo del mensaje poético, es anulada por una interpretación oficial, ante la cual toda lectura diferente será vista como una desviación de su sentido «verdadero» y hasta como un signo de incultura, sobre todo si tal opinión no viene respaldada por un discurso erudito. Vemos entonces que el fetichismo del consumo artístico empobrece a la obra a fuerza de querer sacralizarla, lo que no deja de resultar extraño, pues se trata de un fetichismo que actúa contra el objeto que pretende potenciar. Los ritos del fetichismo de la producción, hijos del idealismo estético occidental, más que a la obra, sobrevaloran al artista. A nivel popular, la fuerza mágica que insufla el rito potencia al objeto en función social.

La concepción bantú distingue con claridad entre la obra de arte (aunque sin llamarla de este modo) y el fetiche. Hay un «artista» encargado de tallar una figura, pero esta no será considerada un fetiche ni alcanzará la fuerza del mismo mientras no se le realice el debido tratamiento mágico mediante un acto ritual. O sea, no es la calidad formal del objeto, la habilidad del «artista» que lo fabrica, como tampoco la admiración o veneración del pueblo, lo que le insufla la fuerza original (la que, por cierto, podrá ser luego acrecentada por sucesivas transferencias de energía simbólica), sino el acto mágico, a cargo por lo general de un especialista, quien realiza un ritual que parte del nombramiento que le asigna un significado y suele requerir también la sangre de una gallina u otro animal. La talla, en cuanto obra de intención simbólica, no es más que un objeto (*Kintu*, o sea, el ente que carece de voluntad propia, y está en

consecuencia al servicio del *Muntu*, es decir, del hombre) apto para ser depositario de tal fuerza. Dicha fuerza pertenece a otra categoría existencial, llamada *Kuntu*, que expresa todas las modalidades que un ser o una cosa puede alcanzar, entre las cuales se destacan la belleza y la risa. El pensamiento bantú tiene claro que, así como la adoración fortalece a una divinidad, la valoración que se hace de una obra de arte (cuadro, escultura) fortalece su valor, al transferirle *nommo*.[17]

A menudo el rito no se dirige al objeto, sino al ser sobrenatural que este representa, para que le insufle la fuerza, lo que exige una adecuación entre la naturaleza de ese ser donante y las cualidades del objeto que la recibe. Un objeto destinado a transferir belleza e inteligencia (como las muñecas que llevan las mujeres ashantis embarazadas) debe reflejar tal belleza e inteligencia en sus formas (en este caso particular, la frente ancha y el cuello largo de la figura, que es antropomórfica pero no naturalista). Por el contrario, los fetiches a ser empleados en la magia negra para producir daño son tan horribles como el acto al cual se destinan, y su fuerza proviene de un ser sobrenatural maligno, pues los seres mitológicos de carácter benigno no se prestan a cometer fechorías.

Comúnmente, una vez que la fuerza se acumuló en un objeto por obra del ritual, la deidad que la transfirió deja de ser necesaria, y a menudo ni siquiera es preciso invocarla. Así, la bendición de una imagen cristiana (a la que Dios le transfiere fuerza por intermedio del sacerdote que oficia el ritual) permite que un feligrés pueda dirigirse de un modo directo a ella, pidiéndole una intervención mágica en el curso del acontecer. Esa imagen acumula, de tal modo, fuerza simbólica, que a menudo llega a sorprender por su intensidad, como en los casos de la Virgen de Luján, en Argentina, la Virgen de Guadalupe, en México, y la Virgen de la Caridad de El Cobre, en Cuba. O sea, dicho objeto puede liberar por sí mismo, de un modo mecánico como en la física, o voluntario como en la esfera de lo espiritual, la fuerza acumulada.

[17] Ver Janheinz Jahn: *Muntu. Las culturas neoafricanas*, FCE, México, 1958; pp. 215-220.

Representación de la Virgen de la Caridad de El Cobre, patrona de Cuba, situada en el altar mayor de la ermita de esa localidad, en Santiago de Cuba.

Lo dicho a propósito de la concepción bantú indica que para este pueblo el arte reside más en la fuerza simbólica, que confiere entidad a las cosas y regula el proceso creativo de la forma, que en la obra acabada. Se quiere señalar con ello que las prácticas sociales que instituyen formas y técnicas para la creación de objetos y regulan el sentido importan más que esos mismos objetos, simples productos que un proceso complejo va dejando en su larga senda. Dichos objetos solo podrán cargarse de fuerza, y salir en consecuencia de su humilde condición de *Kintu*, si interviene un ritual que los ate a otra categoría existencial: el *Kuntu*. Recién entonces se podrá decir que la imagen se ha convertido en fetiche. Pero estos casos constituyen un pequeño porcentaje del total, por la ley de la escasez que signa al fetiche. Se puede afirmar, pues, que es la misma práctica simbólica en sí, y no las obras ni los artistas o artesanos, la que ocupa el centro de la escena, estableciendo los valores, los criterios formales y temáticos y las técnicas a las que habrán de ajustarse quienes la cultivan, lo que no cierra a estos el camino a la innovación responsable, y menos aún las vías del prestigio.

En esta mirada a la naturaleza del arte desde el fetiche, me resulta sumamente ilustrativo el gran artefacto de plumas encendidas que clausura la fiesta de los Anábsoros entre los chamacoco, llamado «Kadjuwerta», y que consiste en unir con una gruesa soga todas las piezas provistas de colores cálidos usadas por los participantes del ritual para representar a los diversos dioses, formando con ellas un opulento mazo. Según Ticio Escobar, dicho término significa «llameante descarga de poder», por sugerir la manifestación explosiva, con la fuerza de un rayo, de una presencia insoportable. La concentración de poder de este fetiche es tan intensa como su belleza, por lo que el objeto deviene una pletórica matriz de impulsos vitales, pero también fatal principio de destrucción. La presencia de lo numinoso resulta aquí tan perturbadora, que exige una distancia radical. Las mujeres son alejadas de esa representación, y los niños y jóvenes se arrojan al suelo y se cubren los ojos con las manos. Solo pueden mirarlo los iniciados adultos, pero no tocarlo. Hasta deben cuidarse del más mínimo roce

con su cuerpo mientras lo giran en molinete sobre su cabeza, por las consecuencias funestas que ello podría aparejar. Esta enorme concentración de sentido está reflejando una agobiante condensación de lo real, esa saturación de ser por momentos terrorífica que caracteriza a lo sagrado y constituye la más cara aspiración del arte.[18]

Este relato de Escobar permite también profundizar en la fuerza de lo efímero, y hasta explicarla. La preparación de los atavíos ceremoniales demanda mucho tiempo, pero la duración de su descarga de sentido es muy breve. Pareciera así que la energía simbólica siguiera leyes semejantes a las de la física: cuanto menos dure la liberación de una energía acumulada, mayor será la fuerza de su descarga, su resplandor o esplendor. El rayo, lo llameante, deslumbra, pero la energía que se libera muy lentamente en un tiempo largo impresiona poco los sentidos, hasta el punto de que la recepción corre el riesgo de intelectualizarse o distraerse. El Kadjuwerta, en cambio, cuando estalla, cierra todas las puertas a la percepción intelectual.

4. Fetiche y palabra

En un principio, se sabe, era el verbo, la palabra que ilumina la sombra, brotando como un manantial inteligente, y aún más, como una fuerza que anima a las cosas, dándoles un ser y un sentido. En la concepción bantú, la semilla por sí sola no puede tener actividad alguna; sin el poder del hombre no germinaría. Esa fuerza vital que determina el universo de las cosas es el *nommo*. Él sostiene a la palabra o, más bien, se sostiene en la palabra o por la palabra, la que sale de la boca en medio de un vapor tibio, conjunción de humedad y calor sin la cual no hay fecundación posible. Esa fuerza humana engendra también al hijo en la mujer, pero a este, como se dijo, no le bastará con nacer para ingresar en la humanidad (*Muntu*): mientras no sea nombrado por el hechicero, pertenecerá a la categoría de las cosas (*Kintu*). Por ello resulta apropiado, en el marco de dicha cultura, hablar del «semen de la palabra». Pero la palabra es todavía algo más que eso: es poder que asemeja al hombre a

[18] Cf. Ticio Escobar: *El arte fuera de sí*, ob. cit.; p. 187.

los dioses. Con la palabra se puede ordenar al sol que caiga, y ello seguramente ocurriría si no hubiera una palabra más fuerte y sensata que lo sostiene en el cielo. Señalaba Janheinz Hahn que en la poesía occidental la imagen precede a la palabra, mientras que en la poesía africana la palabra precede a la imagen, por ser aquella, el *nommo*, lo que la engendra.[19] El caso bantú nos muestra claramente cómo la fuerza vital, convertida en poder nombrador (*nommo*), se traduce en energía simbólica.

Para los dogon de Malí, el lenguaje es lo que distingue al hombre del animal, por ser su fuerza nombradora y transformadora lo que torna patente su humanidad. La palabra posee un cuerpo, una materia sonora formada por los cuatro elementos que se conjugan en el cuerpo humano: el agua, el aire, la tierra y el fuego. También posee un sexo, el que se relaciona con la altura del sonido. Los tonos altos y ascendentes son femeninos; y los tonos bajos y descendentes, masculinos. En el lenguaje se mezclan así palabras machos y palabras hembras, del mismo modo que su música mezcla notas machos y hembras. La buena palabra posee además «granos», semillas, y es, por lo tanto, fecunda; mientras que la mala palabra es estéril, no despierta eco alguno en el auditorio, no produce frutos. La fuerza de la palabra depende de la fuerza vital de la persona. Si esta es escasa, el sujeto hablará poco y no será escuchado. Tal fuerza se origina en el agua, elemento que comprende a la sangre.[20]

La palabra da el nombre y el sentido a las cosas, pero en algunas culturas es también una cosa en el espacio. O más exactamente, un fluido mágico que está cargado de *mana* y supone sabiduría. Por eso los aztecas la representaban como una voluta de humo, con lo que se denotaba el discurso sagrado de un personaje. También Huamán Poma de Ayala dibuja con una voluta el rezo católico de ciertos personajes, lo cual resulta extraño a la iconografía occidental, que no ve a la palabra

[19] Cf. Janheinz Jahn: Ob. cit.; pp. 137-142.

[20] Cf. Géneviève Calame-Griaule: *Ethnologie et Langage. La Parole chez les Dogon*, Gallimard, París, 1965; pp. 48-71.

como una cosa en el espacio, salvo en cuanto escritura. Para entender o afirmar el sentido sagrado de la palabra, esta civilización precisó escribirla, convertirla en trazos sobre un papel o pergamino, por lo que fue caracterizada como grafocéntrica. Pero aun así, ni siquiera el culto fetichista a la escritura pudo impedir la paulatina degradación que la palabra sufrió en los tiempos modernos, fenómeno acentuado por la publicidad y la cultura de masas, que la vaciaron ya de todo contenido de verdad, cayendo así en la era del vacío.

Si para las culturas llamadas «primitivas» la palabra es un objeto que posee una fuerza mágica, un *mana*, debemos incorporarla al territorio de los fetiches e incluso asignarle en él un lugar privilegiado, pues sin ella difícilmente podrían realizarse las transferencias de energía simbólica que permiten a los objetos, así como a ciertas personas, acumular una fuerza especial, y tampoco podría producirse sin ella la liberación de dichas fuerzas, su desplazamiento en una dirección determinada.

El *Tantra* apunta a que la repetición incesante de actos auténticos, tanto físicos como mentales, genere una energía capaz de cambiar el cuerpo y la conciencia de las personas. Uno de los elementos más importantes del ritual tántrico es el *mantra*, que se trata de un sonido producido por la boca; pero no cualquier sonido, sino aquel capaz de concentrar una gran cantidad de energía, como un núcleo o punto de convergencia de esta. Dicha energía es vista como un poder cósmico, de clara incidencia en lo físico, pero también aquí la fuerza vital o espiritual se traduciría en fuerza simbólica. Algunos *mantras* son un sonido puro, como el *mantra* védico «Om», el más radical y potente de todos, algo anterior a la palabra, pero la gran mayoría son palabras en sánscrito. Un *mantra* básico consta de una sola sílaba, que normalmente termina en «m» nasal, y a veces también en «k» o «t». Un *mantra* complejo se compone de una serie de esas sílabas que pueden llegar a formar, unidas, la abstracción de una frase portadora de un concepto conocido. Los *mantras* que tienen un objetivo ritual pueden llegar a ser repetidos cientos de veces. Esto se llama «japa», y su propósito es acumular un verdadero torrente de energía.

ARRIBA: *«Om mani padmé hum»* («¡Om! ¡La joya está en el loto!»). Es el más poderoso de los mantras budistas, caligrafiado aquí sobre un muro de Katmandú.
ABAJO: *Shrí Yantra* procedente de Rajasthan (siglo XVIII). Los seis círculos concéntricos encierran nueve triángulos entrecruzados que simbolizan la energía masculina y femenina. Un cuadrado, llamado «La casa del mundo», protege el conjunto.

Los *mantras* se pueden tejer, bordar o estampar muchas veces seguidas en telas, como un equivalente visual del «japa». Pero cuando el *mantra* se traslada a lo visual, nos acercamos ya al concepto de *yantra*, un diagrama que concentra energía y se usa en forma conjunta con el *mantra*. A pesar de su forma visual y su gran densidad simbólica, el *yantra* carece de una función estética.[21]

Para los guaraníes, todo es palabra. La función fundamental, básica, del alma, es la de conferir al hombre el don del lenguaje. *Ñe'e* quiere decir palabra, voz, y también alma, unidad lingüística que conforma asimismo una sola realidad ontológica, la llamada «palabra-alma». A dicha entidad pertenece el nombre de las personas, pues como dice Miguel A. Bartolomé, el nombre no es la forma en que la persona es designada: el nombre *es* la persona, puesto que designa su alma, y los atributos de esta son sus atributos personales, que conservará hasta la muerte. El nombre solo puede ser modificado en caso de crisis extremas. Como último recurso para sanar a un enfermo grave y «despistar» a la muerte, el chamán puede cambiárselo.[22] Tal es la importancia de las palabras, que Ñamandú, el ser supremo, confió a cuatro dioses menores y sus respectivas esposas la misión de enviar las palabras-alma a los hombres. Estas palabras-alma que los dioses envían entran en los recién nacidos por la coronilla, y corresponde al chamán averiguar en cada caso qué dios se la envió, como paso previo a la elección del nombre. Si ninguna palabra-alma se encarna en el recién nacido, este no tardará en morir. La muerte es la pérdida o la ausencia de la palabra. Aún más, las palabras, cuando fluyen abundantes e iluminadoras, pueden abolir la muerte, ayudando al individuo a lograr el estado de perfección (*aguyje*) necesario para alcanzar la Tierra Sin Mal, es decir, la inmortalidad.

[21] Cf. Philip Rawson: *El arte del Tantra*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992; pp. 59 y 64.

[22] Miguel Alberto Bartolomé: *Chamanismo y religión entre los Ava-Katu-Ete*, Centros de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, Asunción, 1991; p. 85.

Es que para este pueblo, la palabra no solo humaniza al hombre, conformando un instrumento de comunicación de fundamental valor para los miembros de una comunidad, sino que lo hace también partícipe de la divinidad, mostrándole su parte sagrada, y le franquea las puertas de la naturaleza. En el final del largo camino hacia la perfección y la sabiduría que emprenden los hombres religiosos está la posibilidad de hablar con los animales y las plantas, es decir, descubrir los lenguajes secretos de la naturaleza y comprobar así que dichos seres están en la misma categoría existencial que el hombre.

Se podría decir que el concepto de palabra-alma es un puente tendido hacia el alma (o sentido) de las palabras, una forma de recordar el carácter sagrado del lenguaje y exigir un uso riguroso de él, a fin de no distanciarlo de la verdad. El guaraní desdeña al «blanco», a «los extranjeros» (así los llaman, aunque compartan un mismo país), porque sabe que estos han corrompido su lenguaje mediante un uso excesivo e irresponsable del mismo; que sus palabras carecen ya de fuerza mágica y nombradora, por haberse prestado al simulacro. Es decir, son meros ruidos, voces chillonas y destempladas que degradan lo que tocan, aquello a lo que se refieren. Tanto se alejó la sociedad occidental de la sustancia de la poesía, que debió inventar, para evitar el total envilecimiento de la palabra, el lenguaje poético, territorio hoy amurallado y minoritario donde la palabra se empeña en recuperar su antiguo fuego. «Al hombre civilizado el lenguaje se le volvió completamente exterior, porque ya no es para él sino un puro medio de comunicación y de información», escribe Pierre Clastres. Y añade: «Las culturas primitivas, al contrario, más preocupadas por celebrar el lenguaje que por servirse de él, han sabido mantener con él esa relación *interior* que es en sí misma, ya, alianza con lo sagrado».[23]

El guaraní dedica su vida a enriquecer su palabra-alma, a la vez que procura sustraerla de todo manoseo, en especial, por parte de los extraños. No verá con desagrado que los blancos

[23] Pierre Clastres: «El arco y el cesto», en Augusto Roa Bastos (comp.): *Las culturas condenadas*, Siglo XXI Editores, México, 1980 (2ª ed.); p. 230.

le asignen un nombre no verdadero, pues sabe que se trata de una palabra-máscara que pondrá su alma a resguardo. La palabra profunda es inseparable de la verdad, y todo lo que está por encima servirá para protegerla, para engañar a los opresores, a los profanadores de lo sagrado.

El fuego y la neblina vivificante rodean a las palabras-alma como signando el espacio en que se manifiestan. La palabra es poder creativo, generador, normativo: por eso se la relaciona con la vara-insignia, principal atributo del poder masculino. Pero la palabra verdadera, profunda, no se da a todos, y menos sin esfuerzo: viene ligada a la búsqueda de la perfección, de la sabiduría. Están los dueños de la palabra, que son los que no repiten fórmulas, los que, para comunicarse con la divinidad, crean sus propias palabras o las reciben de ella en sueño, un himno que expresará las circunstancias personales de quien lo compuso. El camino hacia la perfección, hacia la Tierra Sin Mal, un paraíso aquí y ahora, está empedrado por este canto resplandeciente (*Ayvu-porä*). La improvisación signa también al *prera*, el canto de los axé del oriente paraguayo, cultura protoguaraní. El *prera* es el canto del cazador solitario que suena en la noche, y que no busca seducir a una mujer ni concitar admiración o conmiseración alguna. Si el lenguaje apunta a la comunicación entre los hombres, habría que concluir, coincidiendo con Clastres, que el canto del cazador axé se sitúa fuera de él, como un territorio libre, ajeno a las leyes del intercambio que rigen toda su vida, hasta el extremo de prohibirle de un modo categórico al cazador consumir la carne de sus propias presas. Las palabras de estos cantos no se dirigen a nadie, son en sí mismas su propio fin, se convierten en valores para quien las pronuncia. Valores que satisfacen una necesidad interior sin comunicación, sin buscar en el otro el punto de equilibrio, el sentido. Tal renuncia podría ser vista como una transgresión o traición a la función primordial del lenguaje, pero como tributo a la poesía conviene recordar que las palabras dichas por lo que valen son la tierra natal de los dioses, afirma Clastres.[24]

[24] Ibid.; p. 229.

Pero la palabra sagrada no solo es canto, himno religioso, sino también relato fundacional. Es decir, mito, leyenda, incluso cuento. Relato contado en la noche alrededor del fuego, o en ceremonias especiales. Su poder de sugestión descansa en el ritual, al igual que el del canto sagrado, aunque la *mise en scène* será aquí mayor, para reforzar la función comunicativa del lenguaje, que el canto a veces elude, como en el citado caso del *prera* de los axé, y también el de las bagualas del noroeste argentino, cuando son cantadas por viajeros solitarios con estridencia, para que el eco se las devuelva. Las palabras son manipuladas (cambio de tono, de timbre, de altura y de registro, repeticiones, circunloquios, alternancias, etcétera) para generar el clima propicio, mensajes rítmicos a los que hay que añadir los gestuales, espacio-temporales y de otro tipo.

5. Fetiche y aura

Entre los sentidos que adjudicamos al concepto de fetiche y lo que, a partir de Walter Benjamin, en el terreno del arte se conoce como «aura» —esa distancia que hace deseable y radiante el objeto—, hay ciertas similitudes, pero también divergencias que obligan a esclarecer las fronteras entre ambos términos. Aunque se ha relacionado al «aura» con el arte culto, viendo en ella una actitud elitista que abre un abismo entre este y el arte popular y los productos de las industrias culturales, más que sumarnos a la crítica de dicho concepto se puede eliminar de él sus adherencias occidentales y clasistas para darle una base más universal, más comprensiva de los fenómenos cambiantes que se observan en el universo simbólico que aquí tratamos de explorar.

Acaso la principal característica del «aura» es su pretensión de universalidad, que estuvo siempre implícita en la estética occidental, al postular sus propios presupuestos como universales y cerrarse a la vez a los ajenos, como si los caminos de acceso a lo universal no fueran tantos como las estéticas, teorizadas o tan solo prescritas, que existen en el mundo. El ingreso irrestricto del otro rompe este concepto elitista de lo universal, y podríamos decir que lo democratiza. Lo universal dejará así de estar ligado a lo único y exclusivo para referirse

más bien a toda obra que por su calidad y humanidad alcance validez en otros contextos.

La trascendencia, es decir, la capacidad de una obra para alcanzar reconocimiento en otros territorios y proyectarse con fuerza al futuro, como parte de la memoria humana, es otro elemento que forma parte del concepto de «aura». A tal fin, el objeto, para trascender, debe, en el marco de esta estética, ser uno, pues la reproducción mecánica degrada el «aura», acabando con su fuerza mágica. Difícilmente las culturas populares cargarán a un objeto particular con ese sentido de trascendencia, pues el *mana*, como toda tensión o fuerza simbólica, es efímero, mutante, se traslada de un punto a otro con cierta facilidad o explota en resplandores que ciegan. Lo que ellas consideran trascendental, porque, de hecho, a menudo cuentan con una sorprendente continuidad en el tiempo, es lo que denominamos prácticas simbólicas, y que también podríamos llamar artísticas. El «aura» opera aquí al revés, pues su valor no está puesto por la genialidad de un artista que se jacta de original y auténtico, sino por la tradición de la que el objeto participa. Los objetos que se presentan como altos ejemplos de esa tradición alcanzarán un mayor brillo, eso que Ticio Escobar, autor al que seguimos de cerca en este acápite, llama «los destellos del aura».[25]

Otra característica del «aura» es la pretensión de autosuficiencia, originada en el concepto de autonomía del arte, es decir, en su prescindencia de las funciones no estéticas que lo que llamamos «arte» puede cumplir en la sociedad. Tal autonomía, que instaura la dictadura del significante sobre el significado y fue negada ya por varios autores occidentales, no corresponde al ámbito del arte popular, pues si bien en este encontramos hoy una parte considerable de la producción que cumple solo una función estética, la predominante está al servicio del ritual y el cumplimiento de otras funciones sociales. Es que en arte popular, lo bello, con el aura que lo acompaña, se relaciona con la mayor intensidad y eficacia.

La estética occidental, al privilegiar el aspecto formal y considerar secundarias las demás lecturas, se aparta del *ethos*

[25] Cf. Ticio Escobar: *El arte fuera de sí*, ob. cit.; pp. 118-125.

social y también de la vida. Al sacar los objetos del ámbito ritual, para afirmar así su autonomía, los transforma en reliquias que parecen participar de la naturaleza de lo sagrado, aunque en verdad sirven más al mercado, como la exaltación del requisito de la unicidad de la obra, elemento fundamental del valor económico que convierte a esta en una mercancía cara. Dichas obras, cargadas de fuerza mágica por una concepción idealista del arte y los mecanismos del mercado (los cuales también promueven rituales de producción, circulación y consumo de ellas), caen más en el concepto de fetichismo que en el de fetiche, aunque de hecho, al poner el énfasis en la unicidad, estarían acercándose más bien a la naturaleza del ídolo, como ya se dijo. La fuerza mágica que llegan a detentar estas obras iluminadas por los destellos del «aura» es innegable, pero también variable, sujeta a procesos lentos o acelerados de sacralización y desacralización, que la incrementan o reducen. La fetichización de una obra exige, para sobrecargarla de sentido, excediendo el canon fijado por la cultura, mistificar el proceso de su creación y enajenarla de sus condicionamientos históricos concretos, lo que es propio del idealismo filosófico.

Frente a las antes mencionadas características del «aura», Benjamin no veía más salida que la de sacrificar dicho concepto, a fin de limpiar el camino a la pretensión emancipadora del arte, propia de la modernidad, aunque abandonada hoy por las corrientes posmodernas. Han pasado desde entonces muchas aguas bajo el puente, y en las últimas décadas el mundo llamado «periférico» dejó oír su voz, cuestionando y relativizando las bases de la estética occidental, la que fue también criticada desde adentro. En mérito a ello, se podría estar hoy de acuerdo con Benjamin en la necesidad de acabar con las mistificaciones del «aura», que tanto sirvieron al arte elitista. No obstante, Ticio Escobar se pronuncia por el rescate de dicho concepto, lo que por fuerza implica su resignificación y, sobre todo, su refuncionalización. No para desacralizar las obras de arte y la producción simbólica en general en nombre de lo social, sino como un modo de reinstalar en un primer plano la cuestión del sentido en un mundo que cada vez se preocupa menos de él. Desde una perspectiva verdaderamente universal, los procesos de concentración

de sentido, que aquí estudiamos a la luz del fetiche, no deben estar al servicio exclusivo de las clases dominantes ni usarse solo para caracterizar sus prácticas simbólicas. Si el arte ilustrado, llamado «culto», abandona sus actitudes elitistas y logra arrojar miradas desprejuiciadas sobre la cultura popular, e incluso aliarse con ella para enfrentar juntos a la cultura de masas en la batalla por los medios, el «aura» no quedará confinada a las altas esferas, sino que podrá ser admitida, como de especial importancia, en la cultura popular, donde a menudo la fuerza mágica está teñida con el color de lo sagrado, algo más intenso que cualquier elogio de la crítica laica a una obra del arte ilustrado.

Señala Escobar que, de hecho, el «aura» permanece, y que cada sector la administra a su modo. La cultura de masas, como no podría ser de otra manera, la usa como un recurso de *marketing*, recurriendo a la iluminación artificial y a falsos rituales para hacernos creer en los destellos mágicos de las mercancías que fetichiza. El arte ilustrado, como sello de legitimidad de lo que alcanzó de algún modo la perfección de la forma. El arte popular e indígena, como una fuerza mágica no desligada aún del orden ritual.

En la cultura de masas, a la que no confundimos con las industrias culturales ni con los intentos mediáticos de democratizar la ciencia y la cultura, toda deconstrucción no puede sino tener el sentido de desmantelar los mecanismos que utiliza para montar sus simulacros y promover la era del vacío. En la cultura ilustrada, en cambio, la deconstrucción pasaría por la autocrítica, a fin de limpiar el «aura» de adherencias elitistas e idealistas y esclarecer los mecanismos de construcción y fortalecimiento de los sentidos, en la conciencia de que la principal tarea del hombre es significar el mundo en que habita. En las culturas popular e indígena, el análisis ha de servirles más bien para reelaborar su universo simbólico en términos actuales, y también para tender puentes efectivos de comunicación e intercambio con la cultura ilustrada, con miras al establecimiento de un sistema único de administración del «aura», de modo que los sentidos producidos en ambas esferas sean de algún modo reconocidos y respetados por todos. Mientras los

fetiches de los sectores populares e indígenas sigan siendo negados por los sectores ilustrados, los abismos de la clase y la etnia continuarán marcando a fuego los universos simbólicos que, de hecho, comparten un territorio.

Coincidimos plenamente con Escobar en la necesidad actual de reinstalar la cuestión del sentido en el centro de toda estética, pues a lo largo de la historia humana las prácticas que podríamos llamar artísticas no fueron más que un asedio al mismo, para sustraerse así del vacío. Pero sin desestimar el camino, elegido por dicho autor, de resemantizar y universalizar el concepto de «aura» de Benjamin, nos preguntamos si no viene ya muy cargado de adherencias occidentales, y si se puede, por ejemplo, hablar del aura del Kadjuwerta de los chamacoco, en la fase final de la fiesta de los Anábsoros. Esa «llameante descarga de poder» podría ser tal vez explicada mejor por esta teoría del fetiche y la movilidad de la energía simbólica, a nuestro juicio de mayor proyección transcultural.

6. Las migraciones del *mana*

Una teoría del arte que aspire realmente a la universalidad debe centrarse, más que en las obras realizadas en materiales «nobles», que pretenden dar cuenta de lo efímero de la vida por medio de la «eternidad» del objeto, en la producción simbólica de carácter efímero, pues allí tienen lugar las más sorprendentes mutaciones del sentido, esa dinámica de la cultura que se manifiesta en las migraciones del *mana*, a las que tildamos ya de caprichosas y ligadas con frecuencia a las distintas formas del fetichismo. Se vio también que cuanto más efímera es una construcción simbólica, más energía concentra, y más estremecedora y mágica resulta la liberación de tal energía, acto que constituye un desplazamiento de esa energía de una cosa a otra (migración externa) o de una parte a otra de una misma cosa (migración interna).

Por otro lado, el arte efímero, que aquí se reivindica a la luz de una teoría del fetiche, suele venir entrañablemente asociado al rito, el que lo carga con toda su fuerza, mientras que las obras que se pretenden eternas, por lo común, prescinden de él (ponerse a contemplar un cuadro no conforma un ritual),

como si no lo precisaran ya para convalidar o renovar su poder, pero es justamente esta falta de rituales lo que las aísla en museos, las saca de la circulación de la vida y los sentidos al privilegiar su puro valor exhibitivo, y las va vaciando así de un modo imperceptible, hasta convertirlas en cáscaras de lo que alguna vez fueron.

Las pinturas y adornos con los que los hombres onas representaban a sus distintas deidades en la ceremonia del *Hain* o *Klóketen* configuraban de por sí obras de arte de gran expresividad, que trascendían lo utilitario (elementos de identificación del espíritu representado) para producir emociones de una intensidad casi imposible de lograr por una obra plástica occidental, e incluso por sus artes de la representación. Ello vendría a comprobar algo que ya se dijo: que en este tipo de culturas la función utilitaria no excluye a la función estética, pues la primera apela a la segunda para que refuerce y potencie sus sentidos, sabiendo que donde falta el esplendor de la forma, falta eficacia. Es decir, no habría aquí oposición, sino complementación de funciones. Aún más, afirmaría que dicho criterio es más universal que el esgrimido por la estética occidental.

Ello nos remite a un principio ya reconocido por la sociología del arte, según el cual este último se halla lejos de poseer una esencia inmutable. Ni siquiera es inmutable lo artístico de una obra en el marco de una cultura específica, pues sus sentidos varían de una época a otra, e incluso dentro de una misma época suelen diferir radicalmente los criterios. La energía simbólica que alcanza a concentrar una obra no permanecerá igual durante mucho tiempo. Objetos expulsados del espacio del arte por una generación son recuperados y exaltados por la siguiente, como ocurrió con el *art nouveau*. Vimos que, además de desplazarse de una cosa a otra, la energía simbólica suele cambiar de asidero dentro de una misma cosa. Hay así aspectos que resultan designificados y otros que se significan, porque cada sociedad y cada época buscan en las arenas movedizas del arte lo que precisan encontrar para significar el mundo y sostenerse en él.

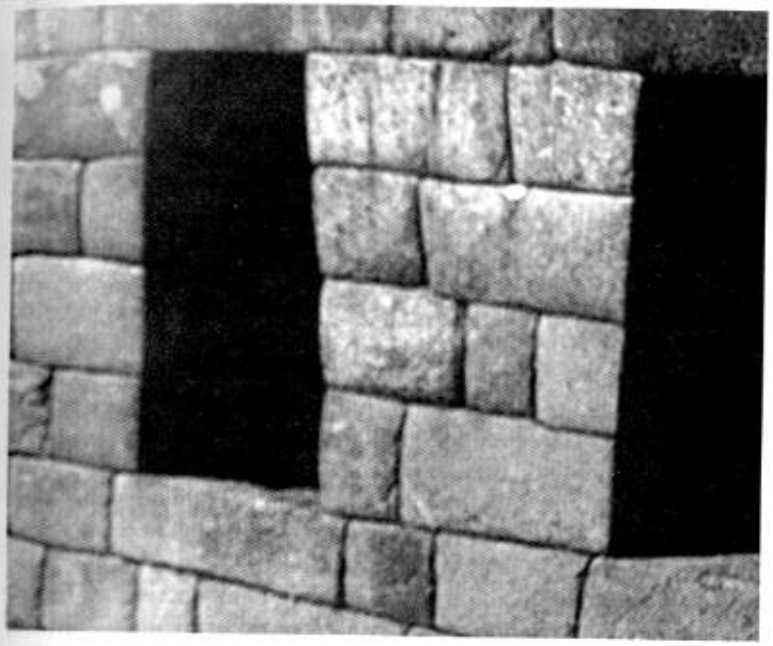
Un caso sorprendente es el de las máscaras, una de las creaciones indígenas y populares de mayor expresividad. No se

puede armar una exposición de arte africano sin incluirlas. En América tenemos casos como el de las máscaras de los nahuas del estado de Guerrero, en México, de los chiriguano-chané del Gran Chaco y los sectores mestizos de Altos, Tobatí y otros pueblos del Oriente paraguayo, que las utilizan en los *kamba ra'angá*. Su sentido irá creciendo a medida que el futuro participante en el ritual (al que no se puede llamar aquí artista o artesano, pues no es alguien que las fabrica como tarea habitual, ni hace varias, sino que talla una sola, la que usará personalmente, y lo hace en secreto, para que nadie pueda después reconocerlo) la va perfeccionando. Antes del ritual, la máscara estará oculta a toda mirada, incluso de los familiares, como algo secreto y cargado de sentido, una fuerza lista para ser liberada en el escaso tiempo que durará la fiesta. Es durante ella, al liberar su energía simbólica en función del argumento de la cultura, que el objeto alcanza su máximo esplendor. Pero, como se dijo, este será efímero, pues no bien concluye la fiesta, el participante se la quita en un sitio en el que no es observado, y la energía, antes positiva, de alto valor cultural, se convierte de pronto en energía negativa y anticultural, en algo incontrolable que quema las manos, una especie de residuo simbólico que exige ser eliminado por los peligros que encierra. Debe ser entonces echada al río, enterrada o vendida a un precio vil a un turista. Resulta imposible explicar, con la concepción occidental, esta vertiginosa mutación del sentido que hace que una cosa que alcanza toda la fuerza expresiva del arte en un momento dado, horas después no solo deje de tener valor, sino que se cargue de valores negativos para la sociedad.

Los desplazamientos del *mana* explican asimismo que objetos que en un comienzo no fueron artísticos por no haber sido creados con esta intención, lleguen a serlo por una resignificación y refuncionalización. También ocurre que la caída de una función no estética permite visualizar mejor los valores estéticos de una obra. Efigies enterradas por los sacerdotes como quien sepulta a un dios, una imagen de él o toda una era, son desenterradas siglos después por arqueólogos y trasladadas a las vitrinas de un museo de arte, donde volverán a concentrar energía simbólica, pero no ya de carácter religioso, sino estético.

A veces lo que se rescata es solo parte de una escultura. Y este fragmento, que no hubiera sido admitido en ningún templo ni venerado por nadie por dar una imagen mutilada de la deidad, pasará a concentrar en el plano estético una energía mayor que la que podría proporcionar la figura completa, en la medida en que excita más la imaginación. Si la *Venus de Milo* estuviese íntegra, no se hubiera llegado probablemente con ella a un grado tal de fetichismo. Para los griegos, ninguna figura incompleta podía concentrar energía simbólica, tener algún valor. Fueron los romanos quienes empezaron a valorar partes del cuerpo desprendidas del todo, al introducir el arte del busto. Pero dicha práctica se perdió luego en la escultura europea, y resulta extraño que el Renacimiento, en su culto a lo grecolatino, no la recuperara. Quien descubrió (o redescubrió) el potencial artístico de la mutilación en las obras escultóricas fue Rodin, lo que quedó claramente definido en su célebre *Figure volant* (1890).

Las ruinas de las ciudades antiguas no constituyeron más que inútiles restos arquitectónicos a erradicar un día, hasta que, en el siglo XVI, Europa empezó a verlas como objetos estéticamente valiosos. En este sentido, se cita como pionera la obra de De Bellay, *Les antiquités de Rome*, editada en 1558. Con la conquista española, ciudades enteras de América, como el Cuzco, fueron despojadas de todo sentido estético y utilitario. Sus obras arquitectónicas tuvieron el triste destino de proporcionar cimientos y materiales de construcción a la nueva ciudad que comenzó a levantarse sobre ellas. Incluso el Templo del Sol (Qori Cancha) sufrió esta desacralización, a la cual siguió una resacralización orientada a facilitar el sincretismo: aprovechando cimientos y muros, se construyó sobre él el templo de Santo Domingo, conjunto arquitectónico al que se consideraría artísticamente valioso, *a pesar* de sus partes indias. El *mana* fue así abandonando esas piedras pulidas hasta la perfección para posarse en los aspectos cristianos de la obra, los únicos que podían aspirar a la dignidad del arte. La deslumbrante fortaleza de Sacsahuamán no tuvo más valor durante siglos que el de una buena cantera para abastecer de piedras ya talladas y pulidas a quien quisiera servirse de ellas. Recién en



Detalle del Templo de las Tres Ventanas, de Machu Picchu. Según la propuesta de César Paternosto, podría vérselo como un conjunto escultórico, por la perfección del tallado de las piedras.

el siglo XX la sociedad nacional peruana, buscando elementos de identidad dentro de un proyecto de recuperación histórica, resignificó los restos incas en detrimento de las construcciones españolas. O sea, el *mana* cambiaba nuevamente de sustrato, y la simple cantera retomaba su dimensión estética, aunque no ya en función de lo sagrado, de una religión vigente, sino de un sentimiento de belleza al que se amalgamaban fuertes significados políticos de reivindicación nacionalista, y que en cierta forma se encuadraba en una estética de lo pintoresco originada en Italia. Las ruinas de Sacsahuamán pasaron a valer ahora por sus líneas arquitectónicas y no ya por su importancia militar. El artista argentino César Paternosto llegó a presentar como conjunto escultórico un fragmento de un muro incaico del

Cuzco, donde el arte estaría cifrado en el pulido de los bloques de piedra y la perfección con que encajan unos con otros.

En las ruinas, la belleza del arte se conjuga a menudo con la belleza natural. La naturaleza, con sus aportes, no solo refuerza los sentidos de la creación humana, sino que también realiza por su cuenta composiciones «estéticas» que pueden llegar a eclipsar la obra original. Un buen ejemplo de esta simbiosis podrían ser las ruinas jesuíticas de la región guaraní, donde encontramos higueras bravas cuyos troncos encierran columnas enteras: son los «árboles corazón de piedra», que nos muestran que no solo la cultura transforma la naturaleza, sino que también la naturaleza transforma la cultura. En verdad, esos bloques de piedra arenisca no concentrarían tanto *mana* sin la lujuria de la vegetación que los oprime. La ciudad maya de Palenque reviste un valor arquitectónico superior, pero se coincide en señalar que la vegetación tropical que la rodea realza su esplendor, al igual que en Tikal y muchos otros centros de esta civilización. Para los mayas actuales, dichas piedras, que habían perdido casi todo su *mana* al ser abolida su historia por el conquistador, vuelven a recobrar un fuerte sentido, no tanto ya sagrado y ceremonial, y ni siquiera estético, sino como signo de una continuidad histórica recuperada, como vínculo con una cultura milenaria que dota a su lucha de un contenido más concreto.

El mundo de los objetos y el de los sentidos son como esferas independientes que siempre se tocan, pero en puntos mudables. Estos sentidos pueden ser estéticos o extraestéticos, pero ninguno de ellos permanece inmutable. Se llama permanente a lo que dura más, o fue realizado con el propósito de durar más. Lo estético puede predominar en una época, ceder luego la primacía a otra función e incluso desaparecer, para resurgir con el tiempo y convertirse otra vez en una función predominante. También lo que hoy es útil mañana dejará de serlo, y lo que hoy es sagrado mañana puede ser estético o filosófico. En realidad, lo único permanente es el nomadismo del *mana* y su fecunda relación dialéctica con la naturaleza, la que, como vimos, hasta se toma la libertad de remedar a la cultura. El tiempo, que todo lo destruye, puede ennoblecer también una

Ruina del pequeño templo de la colina, en Palenque, Chiapas. También la naturaleza resignifica la cultura.

obra de arte mala o mediocre. John Ruskin llegó incluso a atribuir al tiempo el papel de supremo perfeccionador, y no solo el de juez ecuánime que normalmente se le reconoce. Así, escribía en *Pintores modernos* (vol. I, 1843) que si el diseño de una obra es malo, el tiempo lo enriquecerá; que de estar sobrecargado, lo simplificará; que de ser tosco y duro, lo suavizará; y que si es liso y oscuro, le dará relieve. Las asociaciones utilitarias, que Occidente visualiza como un yugo del que es preciso liberarse, podrían ser vistas como el fundamento (en el sentido de sustrato o base) de una concepción verdaderamente universal del arte. Si no se quiere contar con ellas y se las elimina con el bisturí de la más pura estética idealista, se perderá la posibilidad de comprender el fenómeno del arte en toda su complejidad, descartando aspectos que siempre tienen que ver con el sentido, con la significación del mundo. Que el arte cumpla funciones no estéticas no debe escandalizar a nadie, pues si, por tal razón,

un objeto estético es excluido de dicha esfera, no se hará más que ensanchar el terreno del no-arte (poblado, en su gran mayoría, por la diferencia) y renunciar así al desafío de elaborar una teoría verdaderamente universal. No es malo que un maya yucateco vea hoy en la Pirámide del Adivino o en la Serpiente Emplumada del frontispicio de la Casa de las Monjas de Uxmal un signo de recuperación histórica y no un bello conjunto de formas, o que minimice esto último en relación con aquello, pues el problema del arte no puede quedar confinado en la dimensión estética, ni desentenderse de la libertad, la búsqueda de identidad y la memoria que encierra toda obra, de la variada gama de emociones y sentidos que es capaz de suscitar. Y si esta obra es efímera, si dura poco, no por eso será un arte menor y por lo tanto desdeñable. El poder mágico de la ejecución orquestal de una sinfonía de Beethoven dura menos que el de una máscara chiriguana, y no por esto se le retacea su valor. Por el contrario, como se dijo, pareciera ser que lo efímero alcanza una mayor concentración de fuerzas mágicas que lo realizado para permanecer en el tiempo, acaso por patentizar (o patetizar) más lo transitorio de la condición humana.

Y esto que vale para la duración del fenómeno estético se extiende en cierta forma a los materiales, los que no serán nobles o deleznables según su propia naturaleza, sino por lo que cada pueblo proyecte en ellos, por la fuerza simbólica con que los cargue. Para el pintor nahua del estado de Guerrero, el papel amate en el que pinta escenas de la vida cotidiana es tan noble como lo es la tela para el pintor ilustrado de la ciudad de México. Las máscaras que se usan en una sola ceremonia suelen ser hechas con maderas blandas, pues esto facilita la tarea de tallarlas y se aviene a su finalidad. El escultor yoruba no cambiará el ébano por el mejor mármol, por más que se le diga que este es el más noble de los materiales, el símbolo de la inmortalidad. Las culturas no occidentales ven en lo que llamamos obras de arte un pobre fruto del tiempo, y no aspiran a la eternidad, ese engañoso valor que alimentó tanta soberbia. Aspiran, sí, a que un determinado arte se perpetúe, pero más como una práctica social que viene de una tradición a menudo secular, como un oficio o una habilidad, y no se preocupa tanto

por la conservación de una obra particular, a menos que esta haya ingresado en la esfera de lo sagrado. Porque son artes que descansan en lo social, no en la singularidad del artista o de una obra. El *mana* no es exigente: anida en cualquier parte, incluso en elementos naturales no modificados por el hombre o en piezas escasamente trabajadas. Cualquier soporte material puede ser transformado en fetiche, y la fuerza mágica que este llega a concentrar puede desplazarse, con el tiempo, de un aspecto a otro de él, o desaparecer su sentido prístino para dejar sitio a un sentido que no entraba ni remotamente en los cálculos de quien lo realizó, e incluso de quienes a lo largo del tiempo le transfirieron fuerza mágica mediante los rituales de la cultura. Dichas metamorfosis no deben conducir al escepticismo, sino incentivar los aspectos imaginativos del arte. Esta teoría del fetiche y la dinámica del *mana* nos permite introducir plenamente la dialéctica en el reino de unas formas que se suponen estables, y donde lo estético sirve más a la museificación de la cultura, a la cosificación de la corriente vital, que a la necesidad humana de reflejar su condición y buscar una identidad personal y social a través de la interacción de los signos. Porque museificar un fetiche no es solo congelar la dialéctica, al oficializar un sentido como único e inequívoco, sino también —o sobre todo— despojarlo de su fuerza mágica, de su poder de transformar la realidad o incidir en el curso del acontecer.

7. Fetiche, publicidad y cultura de masas

El racionalismo occidental atacó al mito y desvalorizó el pensamiento simbólico como vía de conocimiento, para terminar casándose con una modernidad que no era el reinado de la razón pura, sino un conjunto de nuevos mitos y ritos que se oponían a los clásicos, pretendiendo no solo superarlos, sino ser también totalmente ajenos a su esfera. El curso de la historia no tardaría en mostrar su irracionalidad y pobreza como modelos éticos. O sea, los avances que la humanidad puede haber logrado con ellos fueron, a la postre, superados por los retrocesos que se evidenciaron en muchos órdenes.

Al fetichismo de un Progreso deificado que coartó en el mundo no occidental el desarrollo evolutivo de las distintas

sociedades —es decir, su propia modernidad, sacrificada en aras de «la» modernidad—, siguió, confundiéndose casi con él, el despliegue de fetiches que podríamos llamar artificiales, pues no se nutren ya de sentidos verdaderos, de mitos profundos y ritos que los escenifiquen con esplendor, sino de un mero afán de lucro. En realidad, la cultura de masas es una no-cultura, y donde no hay cultura, todo desplazamiento de la energía simbólica no conduce más que a la alienación. En las culturas tradicionales el fetiche responde a un mito y concentra o libera su energía en un ritual que obedece al mismo, mientras que en la cultura de masas el fetiche es lo primero, en cuanto creación de un grupo de especialistas de mercado, quienes improvisan luego un falso ritual para cargar a un objeto cualquiera de un sentido que nunca puede ser verdadero, por su misma génesis. Tal falso ritual apela entonces a un discurso que le sirve de fundamento, es decir, a un relato en el que ni sus mismos creadores creen, pero al que consideran capaz de cumplir la función de promover las ventas, lo que conforma su único interés. Estos fetiches, se reitera, no son creaciones que pretenden dar cuerpo a un mito, ni meros elementos tomados del panorama objetual, como los *ready made* de Duchamp, sino mercancías, productos industriales que se fabrican en serie para ser vendidos y consumidos sin esplendor alguno. No basta con informar qué ventajas tiene un modelo de automóvil en relación con otros, sino que se lo presenta como «la consagración del placer», como un objeto sobrecargado de *mana* que no solo atesora, como buen fetiche que es, altas cualidades (perfección, potencia, belleza, seducción, prestigio, mayor complejidad tecnológica), sino que también las transfiere automáticamente a sus felices poseedores. Por cierto, tal transferencia de *mana* ha de venir rodeada de destellos mágicos, y de ahí que el tratamiento de la luz resulte de fundamental importancia en la publicidad de estos productos, que tiende a fascinar, inhibiendo así la capacidad crítica del individuo, más que a informar. De tal modo, por ejemplo, alrededor de los automóviles se forma un amplio círculo de iniciados, quienes serían los feligreses de estos nuevos fetiches, siempre atentos a toda innovación y prestos a entregarse a los pequeños y grandes ritos que ellos les exijan

para acrecentarles o, al menos, mantenerles la intensidad del *mana*, lo que incluye largas series de actitudes estereotipadas y hasta indumentarias especiales (en los motociclistas, esto último es harto evidente).

Si la fuerza mágica del fetiche clásico en buena medida se cifraba en la escasez, la de la cultura de masas se cifra en la multiplicación infinita de la imagen, dirigida a rodear, con el aura de los fetiches, mercancías que no son escasas sino producidas en grandes series. A menudo la misma imagen se presenta como fetiche, potenciando su presencia con recursos estéticos hasta el extremo de seducir más que las mercancías que representa, minimizando su presencia. Cualquiera sea la interpretación que sigamos, todo indica que estamos ante un simulacro, una burda falsificación que pretende hacer de la mercancía un acontecimiento trascendente. Los iconos publicitarios buscan saturar el espacio audiovisual, para imponerse más por la repetición mecánica que por la comunicación de una virtud o cualidad. Revelará así más poder el icono que demuestre una presencia mayor, como la lucha vesánica que libran, por ejemplo, la Coca-Cola y la Pepsi-Cola.

Bajo la presión de la publicidad y la cultura de masas, el arte deviene mercancía, y la mercancía, arte. Un paradigma de ello sería la exposición realizada en 1964 por Andy Warhol, que consistía en un montaje, tipo instalación, de cajas de jugo de tomate. Las cajas eran muchas e idénticas, recurso con el que este abanderado del *pop art* figurativo traía al mundo del arte el mecanismo de la reiteración obsesiva, que es propio de la publicidad y se considera la llave de su eficacia. Mediante dicha tendencia, el arte se hace cómplice de su propia falsificación con fines comerciales y utilitarios. Pero más que a las masas, el *pop art* quiere conmover a la cultura ilustrada, buscando que esas obras elaboradas dentro de los cánones del «mal gusto» sean disfrutadas según los cánones del «buen gusto» estético, y de ahí su aspiración a ser reconocido como un auténtico arte. La banalidad propia del fetiche de la cultura de masas y la publicidad quiere incorporarse así al arte, con lo que este devendría una simple moda, dejando de ser una expresión profunda (cosa que no falta en el arte popular efímero).

Curiosamente, la crítica dio al *pop art* un reconocimiento que aún niega al arte popular.

Al buen disfrute de la aberración se suma el disfrute aberrante del buen arte, lo que nos introduce en una de las vertientes del *kitsch*. Se quiere atribuir a este último un carácter popular, aunque propiamente hablando, el fenómeno del «mal gusto fruitivo» nace en la pequeña burguesía y de ahí es transferido a los sectores populares por la cultura de masas, la que busca desplazar así a la auténtica cultura popular, siempre ajena o contraria a sus intereses, y masificar la sociedad bajo un patrón único que pasa por el ensamblaje anodino, y por momentos atroz, de todo elemento de pretensiones estéticas que cae en su órbita. Objetos que pudieron haber tenido valor en su propio contexto, lo pierden en este mercado persa dirigido a halagar a todos. El pueblo ha mostrado siempre más capacidad que ese sector reaccionario de la pequeña burguesía para aceptar y apreciar las buenas obras de arte y las innovaciones estéticas, y sobre todo cuando responden a sentimientos universales y reflejan de algún modo su realidad, pero rara vez estas se ponen a su alcance, pues para él se ha creado la cultura de masas, que deifica al *kitsch*, fetichizando sus productos. Es por ello que la cultura de masas aburguesa al pueblo, y solo la cultura popular, enriquecida con los elementos de la cultura ilustrada de los que logre apropiarse, permitirá el crecimiento de su conciencia y la evolución de sus formas.

Esta alianza táctica entre la cultura popular y ciertos sectores sensibles a ella de la cultura ilustrada es de fundamental importancia en el mundo mal llamado periférico, pues no solo la cultura popular padece el bombardeo alienante de la cultura de masas. También la cultura ilustrada, que conjuga de hecho los más caros valores de la modernidad occidental con los de la modernidad propia, parece estar en continuo retroceso frente a la pujante arremetida de los falsos fetiches. A la cultura popular, como a toda auténtica forma de cultura, no le queda más alternativa que librar la batalla por los medios, campo privilegiado de la actual guerra de los imaginarios.

Tal proceso de fetichización no alcanza solo a las cosas: también las personas caen dentro de él. Los medios pueden

dotar de prestigio a un mal cantante o a un político que no tenga nada que decir, pues piensa más en servirse del poder que en servir, con él, a la sociedad. La cultura de masas elige los individuos a los que quiere imponer a través de los medios, transfiriéndoles *mana* con falsos rituales reiterados mecánicamente, los que van tejiendo de a poco un falso mito. La música de consumo, que elude todo compromiso estético, no precisa de un gran intérprete, sino de un fetiche idóneo, al igual que el partido político que nada tiene que ofrecer a la sociedad. En este último caso, una cara capaz de inspirar confianza o simpatía sustituye el proyecto serio, coherente y aplicable en esas circunstancias históricas, el cual está lejos de existir. Tales hombres-fetiche serán los sacerdotes de sus propios ritos, los promotores de sus propios mitos, por lo común, comprando a los medios y estableciendo alianzas secretas o evidentes con la cultura de masas y el poder financiero. Pero se sabe que esos estrellatos suelen ser fugaces, pues al ascenso meteórico sigue una caída también meteórica, que devuelve a estos pobres sujetos al anonimato del que salieron. La ideología burguesa que impregna tales mecanismos salta tanto a la vista que no se entiende cómo hay teóricos que puedan designar a esos fenómenos como populares. Tal culto a la personalidad, a un supuesto genio providencial que sustituye a las ideas por los gestos, es hijo espurio del idealismo estético que la cultura de masas proyecta hacia el pueblo como si fuera expresión de su imaginario más genuino, y así, a fuerza de repeticiones y ante la ausencia de modelos alternativos que permitan la comparación, terminan convirtiéndose en «populares».

También la cultura ilustrada, y sobre todo en su veta elitista, fetichiza obras e individuos, atribuyéndoles una fuerza mágica altamente desproporcionada. En la segunda mitad del siglo XIX prosperó en Europa el mito de los poetas, escritores y pintores «malditos», que arrasaban con todo canon establecido, modelo que se proyectó intensamente sobre la primera mitad del siglo XX y afectó a las élites culturales del resto del mundo. Dicho mito vino asociado, por lo general, a las vanguardias estéticas (arte de ruptura) y sirvió para alimentar la *gnosis* iniciática de las élites, mediante las cuales buscaban diferenciarse

del conjunto social. El *Finnegans Wake*, de Joyce, *En busca del tiempo perdido*, de Proust, o los poemas de Ezra Pound y de Elliot, así como la música atonal y la pintura abstracta, serían pilares de tal religión del arte, cuyos ritos acumulaban *mana* en personas y obras bien determinadas, para que esa fuerza simbólica refluyera luego sobre sus cultores, en un narcisismo de grupo que permitía acumular prestigio intelectual. Tal tipo de fetichismo de las élites es de estructura similar al de la cultura de masas, aunque en esta última el placer de participar en un círculo de iniciados es reemplazado por una ilusión o aspiración del individuo: la de resultar elegido por la fortuna y pasar a ser, gracias al poder mágico de los medios, un personaje excepcional, un héroe. Pero en lo que en la cultura de masas no pasa de ser una expresión de deseo rara vez satisfecha, en las élites es una realidad espiritual de la que los individuos participan plenamente, y donde se abreva su sentimiento de superioridad. Esto ha llevado a ver a la cultura de masas como una respuesta dialéctica al arte por el arte, mas, en verdad, se trata de una invención de las clases dominantes para vaciar de contenido y, en especial, de sus aspectos contestatarios, a la cultura popular, una antítesis o «alternativa» que ha llevado a unos a anunciar el apocalipsis, y a otros a caer en la exaltación mecánica de lo que parece ser el signo de este tiempo, una fuerza poderosa que invade todos los planos de la sociedad posmoderna y pretende confundirse con las industrias culturales, como si estas solo sirvieran para fabricar basura simbólica. Más que embarcarse en el fatalismo propio de toda visión apocalíptica, el arte no occidental debe seguir ahondando en la definición de su propia modernidad, la que precisa hundir sus raíces en la diversidad de sus culturas para proyectarlas luego a lo universal. Nutrirse de las raíces es no solo abordar el conocimiento de las diferentes culturas populares e indígenas, así como de la propia tradición ilustrada, sino también establecer una alianza táctica con los sectores que las crean y sustentan, para librar juntos la guerra contra la nueva barbarie. A la luz de lo dicho, la liberación no puede consistir en la supresión de todo tipo de fetiches (como pretendió en cierta forma el proyecto ilustrado, que veía en ellos la cara de

lo irracional y oscuro), pues resulta inconcebible una cultura sin *mana* ni puntos de concentración del mismo. La liberación consistiría en el fortalecimiento o reelaboración de los fetiches clásicos de cada cultura, es decir, de aquellos que vienen en el río de la tradición, y también —lo que no se debe descartar en modo alguno— en la creación de nuevos fetiches que expresen una dignidad y humanidad mayores o, al menos, semejantes, para no hacerse así cómplice de la desertificación del sentido en la que se embarcó Occidente.

8. Fetiche y alienación cultural

Como se vio, los fetiches guardan siempre relación con una cultura específica, la que no solo determina su forma y su función, sino también su significado. Aunque la fuerza mágica o *mana* no se presente en ciertos casos como algo que una persona detenta y puede transferir a un fetiche, con miras a una devolución amplificada, serán siempre personas concretas quienes la detenten y aten a un fetiche. Esto es fruto de un largo proceso selectivo, que se da siempre en el marco de una cultura y no de un modo abstracto o «universal».

Toda verdadera cultura implica un conjunto coherente de mitos, ritos y fetiches, y por eso, lo primero que hace una dominación colonial o neocolonial es destruir y reemplazar todo soporte de la fuerza mágica, aquello que resplandezca y brille, y en especial si tal brillo tiene el respaldo de una tradición secular, sin reducir el campo de este embate a las imágenes de los dioses y los héroes, tanto mitológicos y legendarios como históricos. Además de la destrucción directa de las imágenes que concentran la fuerza simbólica (como hizo, por ejemplo, la conquista española en América al quemar «ídolos» y códices en grandes «autos de fe»), se ataca la instancia ritual, prohibiendo ceremonias y fiestas tradicionales o desviando la fuerza que ellas concentran hacia los ritos del dominador, apropiándose, para ello, de los santuarios y forzando sincretismos. Por esta vía se busca decretar la falsedad o caducidad del universo mítico del vencido, el que, por residir en el imaginario, resulta difícil de erradicar. Los procedimientos para lograr dichos resultados no son hoy tan violentos y groseros como antes, pero

sí más sofisticados y no menos eficaces. No se ataca ya de forma directa esos núcleos de la cultura dominada, tildándolos de supersticiones demoníacas, sino que se los debilita y anula erigiendo, por múltiples vías, modelos que no se presentan ya como diferentes o contrarios, sino como claramente superiores. No es otra la tarea que hoy asumen la cultura de masas y la publicidad, plegándose con entusiasmo al fundamentalismo de mercado y auspiciando el *american way of life* en pueblos cada vez más excluidos del consumo por el saqueo sistemático y la concentración de la riqueza inherentes a dicho modelo económico, el que, además de desmantelar su memoria (es decir, su historia), abolió su futuro en nombre de un dios tan prosaico y falso como lo que se ha dado en llamar «racionalidad» consumista.

Para disfrazar su naturaleza y servir mejor a los intereses que prohíja, la cultura de masas se apodera de valiosos elementos de las distintas culturas populares, los trivializa y desestructura al amalgamarlos en productos híbridos y sin dignidad, que se devuelven luego a los sectores populares como una imagen superada, «actualizada», de sus viejas tradiciones. Pero las resignificaciones y refuncionalizaciones tienen por principal objetivo desactivar la carga crítica, de oposición al modelo dominante, que de hecho contiene toda tradición noble y coherente, y no solo las explícitamente contestatarias. La trivialización, que permite eludir la dimensión de profundidad mediante el recurso de la velocidad y el despliegue tecnológico, apunta a llevar a las mayorías el convencimiento de que su cultura es tan superflua como la dominante y, encima, desventajosa, pues está cerrada como vía al ascenso social. A la pérdida de la cohesión de la cultura acompaña comúnmente una pérdida de la cohesión social, por relajamiento y dilución de sus lazos de solidaridad. Por otra parte, la conversión de un hombre integrado a un *ethos* comunitario en un hombre-masa, solo preocupado de sus pequeños intereses y placeres, termina de falsear la conciencia que ese hombre tiene de sí mismo y de la realidad en que se inserta. Tales bombardeos perpetrados sobre el imaginario social debilitan a los fetiches propios, es decir, a todo punto de concentración de la energía simbólica es-

tablecido antes de la dominación. Pero como la energía —cosa que nos enseña la física— no se pierde, sino que se transforma o desplaza, el vaciamiento de la esfera de lo propio es directamente proporcional a la fuerza que van adquiriendo los nuevos fetiches.

Pero no solo es el *mana*, la fuerza mágica, el sentido de pertenencia de las cosas a la zona sagrada del mito lo que se enajena. Como el rito sigue a la fuerza mágica, los pueblos sometidos a una dominación cultural irán desritualizando su cultura, para sumarse a los rituales de los nuevos fetiches y trasladar a ellos la fuerza mágica. Y como estos falsos ritos y fetiches precisan, para fortalecerse y ganar arraigo, de mitos que los sostengan y les quiten el aura de extraños, se fuerzan sincretismos o simples hibridaciones, resemantizando para ello fragmentos del viejo universo simbólico al que, a la vez que se lo utiliza para otros fines, se lo desactiva como mecanismo de resistencia cultural. Al final, solo unos pocos esclarecidos, por lo común hábilmente excluidos de la esfera de las decisiones y la comunicación por el sistema dominante, podrán evaluar las pérdidas operadas en los niveles de belleza, sabiduría y cohesión, pero las mayorías, ya alienadas, no escucharán ni entenderán sus lamentos. Los viejos mitos, los mitos propios, seguirán así secándose en el ostracismo, mientras sus ritos y fetiches caen en el olvido y son sustituidos por los productos, a menudo híbridos (porque se apropian del imaginario del dominado y lo manipulan), de la dominación.

Lo que antes fuera el fundamento de una cultura singular, con una visión diferente del mundo y con un orden normativo propio, dejará de funcionar entonces como la argamasa del universo simbólico. El arte y los objetos perderán el marco que los contextualizaba, dándoles un sentido claro, y serán envilecidos, convertidos en mercancías devaluadas, en «artesanías» y «curiosidades». Como animales desorientados, sus fetiches serán abatidos, uno a uno, por los nuevos amos del sentido, a fin de hacer sitio a los nuevos fetiches, los que son presentados no como pertenecientes a una cultura ajena, sino a una modernidad válida para todos por igual, como una actualización histórica o una «puesta al día» de la cultura y, con ella, de la sociedad.

Frente a esta violencia simbólica, los pueblos suelen responder con la resistencia cultural, pero en la mayoría de los casos esta se ha mostrado insuficiente para revertir el proceso y descolonizar el imaginario. Se precisa algo más, un proceso de reculturación capaz de reelaborar en términos actuales el imaginario herido por la colonización, de modo que opere como una verdadera alternativa en el contexto histórico que se vive, tanto en lo teórico como en lo práctico. En ese proceso el *mana* irá siendo recapturado y devuelto no ya probablemente a sus antiguos soportes, sino a nuevos asideros creados desde la propia matriz cultural y al servicio de ella. Los fetiches de la dominación, otrora brillantes, seductores, irán perdiendo fuerza y sus luces no tardarán en extinguirse, como ocurre con toda falacia, y serán finalmente desechados como trastos inútiles o incorporados a la cultura como un préstamo, como objetos de uso práctico destinados a satisfacer una necesidad de este tipo, sin *mana* o con una carga innocua de él. Tal imaginario recuperado y reelaborado recreará su propia instancia ritual, resignificando a los viejos fetiches y plasmando otros nuevos. Tal sería, en resumen, el movimiento semántico de la descolonización. Cabe recalcar, para concluir, que lo que hace falso a un fetiche no es tanto su carencia de contenido de verdad, algo no siempre fácil de discernir, sino el hecho de pertenecer a otra cultura, que lo introduce en la guerra de los imaginarios como un elemento de dominación (la belleza ajena descalifica aquí a la belleza propia, la excluye o subordina), y sobre todo su pertenencia a la cultura de masas, pues en ella hasta las verdades dejan de ser verdaderas, por el solo hecho de venalizarse y banalizarse. La verdad puede ser simple, pero solo habita en las aguas profundas.

IV. El cuerpo

1. Cuerpo e identidad

Se hace necesario un enorme esfuerzo de abstracción para concebir el cuerpo humano como naturaleza pura, e incluso para verlo como tal. Por más que se halle completamente desnudo, despojado de todo ornamento, ninguna mirada o juicio puede estar libre de los códigos que cada cultura establece para cargarlo de significados, como una materia prima privilegiada por los procesos simbólicos. Esto lleva a Alexis Jardines a afirmar que el hombre no está hecho de naturaleza y cultura, sino que es un producto cultural.[26] La desnudez, lejos de mostrarnos a un ser humano en estado de inocencia o indecencia, lo asemeja a un animal y lo despoja de todo poder.

La carne humana es voluble, no tiene la consistencia y, menos aún, la durabilidad del mármol o el bronce, pero los dioses prefieren sus efímeros temblores cuando bajan a la tierra, aburridos de la inmutabilidad de las

[26] Alexis Jardines: *El cuerpo y lo otro. Introducción a una teoría general de la cultura*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004; p. 8.

altas esferas. Las figuras antropomórficas son así, entre ellos, las más codiciadas, pues quieren verse bellos y no monstruosos, y aunque usualmente no precisan reproducirse —pues eso complica las teogonías y los devalúa por la vía de la multiplicación innecesaria—, casi siempre optarán por un sexo u otro, siendo pocos los que se quedan en el limbo de lo andrógino y más que escasos aquellos que se presentan sin sexo alguno. Vemos entonces que raramente los dioses se resisten a experimentar la humanidad, cubriéndose con su débil piel y su indumentaria y adornos. Con frecuencia se llenan también el cuerpo de pinturas, plumajes y todo aquello que usa el hombre para identificarse socialmente y representar los juegos de la cultura, como si precisaran de esas puestas en escena para mantener su prestigio y su poder.

A diferencia de los animales, el hombre ha generado una densa red simbólica, en su afán indeclinable de tatuar de sentidos el universo, y su propio cuerpo —punto de partida de ese proceso— no puede quedar afuera. La arqueología ha demostrado que la decoración del cuerpo es anterior a todas las otras formas de representación plástica. Tal decoración no suele ser puramente estética, pues comúnmente está al servicio de otras funciones, como la social (identificación de una persona dentro de un grupo), biográfica (dar cuenta de su historia de vida), terapéutica (curar o prevenir enfermedades), mágica (propiciar un bien y alejar un mal) y sexual (atraer al sexo opuesto y mostrar disponibilidad).

Claro que hay culturas que, por un equivocado prurito moral, intentaron reducir el espesor simbólico del cuerpo y sustraerlo en gran medida de la circulación de los signos de mayor intensidad, subordinándolo para ello a un espíritu rector y asociándolo no al ser, sino al poseer. Lo prefirieron transparente, para no contaminar el mundo de los objetos, en la falsa creencia de que, para significar a estos, el hombre debe prescindir de significarse a sí mismo, de convertir su cuerpo en un galimatías de signos cuyo desciframiento represente un capítulo fundamental de la interacción social. No obstante —y por más que no teoricen al respecto—, todos los grupos sociales tienen un ideal de belleza para el hombre y la mujer, lo que puede

considerarse una de las manifestaciones más elementales de lo estético. En Occidente, fue Plotino el primero en reflexionar sobre la belleza del cuerpo, en una clara conciencia de su valor estético.

El cuerpo siempre pertenece a un individuo, pues la sociedad es una abstracción. Sin embargo, resulta difícil concebir y, más aún, descifrar un cuerpo fuera de lo social: A lo biológico siempre se sobrepone lo cultural, que lo modela, y no puede haber una identidad individual fuera de toda identidad social, ya que es justamente dentro de las pautas establecidas por una determinada cultura donde se define la personalidad singular, la cual, por estas mismas circunstancias, difícilmente alcanzará una validez o prestigio transcultural. Lo que prestigia y singulariza en una sociedad, puede ser juzgado de modo negativo y asocial en el marco de otra. También, dentro de una misma sociedad, las clases suelen experimentar y valorar el cuerpo de un modo distinto. Es común así que los patrones estéticos de los sectores dominantes pierdan validez entre los grupos populares, los cuales aprecian más la resistencia física, la fuerza, el coraje y otras virtudes, que la belleza, la juventud, la esbeltez y demás rasgos del modelo que les quieren imponer. En las clases bajas, la gordura es considerada con benevolencia, e incluso como una cualidad positiva.

Vemos entonces que el hombre no solo tatúa de signos el espacio que habita: los inscribe también en su propio cuerpo. La esfera del cuerpo puede tomarse como independiente de la esfera de las cosas, pero es frecuente que aquella refleje las formas del mundo en que habita, al apropiarse de ellas con una intención simbólica. El hombre se cubre con pieles y plumajes de los animales que lo rodean, traslada esas formas y colores a su propia piel en el afán de apropiarse de sus cualidades, y también para aventurarse en el terreno de lo bello y fundar una estética que fortalezca la eficacia de los signos, comulgando con la magia y lo sagrado. El flujo va también en sentido contrario, pues los signos visuales pasan del cuerpo a los objetos creados por el hombre: primero, para tornarlos funcionales a su anatomía y fisiología; y luego, para transferir a ellos sus marcas.

Chamacoco preparado para participar en la ceremonia de los Anábsoros, en Puerto Esperanza, Paraguay (foto de Ticio Escobar).

En una primera instancia hay que ver el cuerpo como el espacio privilegiado de la identidad social, tomado como materia prima, como una superficie sobre la cual se redibujan las formas, para reforzarlas, atenuarlas o impostarlas. Lo débil puede ser presentado como feroz; y lo feroz, como manso, no agresivo. Los defectos físicos suelen ser aligerados; y los rasgos de belleza, realzados. Lo estético casi siempre juega un papel, pero de lo que se trata, en primer término, es de dar cuenta del grupo al cual pertenece el individuo (nación, tribu, comunidad,

mitad, clan, linaje, casta, etcétera); en segundo término, entran a jugar las circunstancias personales (edad, sexo, estado civil, poder político, jerarquía guerrera o religiosa, oficio que desempeña). Esto se logra con pinturas, maquillajes, tatuajes, escarificaciones, indumentarias especiales, adornos, deformaciones del cráneo y otras partes del cuerpo, máscaras y otros recursos. En buena medida, dicho despliegue simbólico puede ser visto como un arte corporal, pero antes que esto, hay que tomarlo como un complejo conjunto de códigos de comunicación visual. La dimensión estética interviene, no para excluir a la social, sino para reforzarla, para intensificar los signos. Quedarse en una mera lectura estética, de pura búsqueda de una belleza visual, puede ser una manera fácil de escapar al universo de los sentidos, ignorando que casi todo quiere decir algo. Las plumas valen por su belleza y colorido, pero también por los atributos del ave a la cual pertenecen, así como por los vínculos culturalmente establecidos entre ella y el personaje que las porta. Esto obliga a ciertos personajes a usar las de un ave determinada y prohíbe a otros adornarse con ellas. O sea, no cualquiera puede adornarse con un determinado tipo de plumas, pues la total libertad artística produciría un descalabro en el mundo de los sentidos. De igual modo, la indumentaria debe estar en relación con la edad, el sexo, estado civil, oficio y demás atributos de la persona, conforme a los códigos que cada cultura establece.

En esta compleja red simbólica se ejerce la dialéctica de lo propio y lo ajeno, mediante el doble juego de la semejanza y la diferencia. O sea, el hombre se identifica asemejándose a ciertas cosas y diferenciándose de otras. Las puras indicaciones de pertenencia a un determinado grupo social suelen cargarse de juicios de valor (los de mi grupo son más valientes o éticos que los del otro) y también de intenciones estéticas para reforzar esos signos, tornándolos más eficaces en el juego de la interacción social.

No solo se carga de signos al cuerpo vivo. A menudo estos se despliegan con gran intensidad sobre un cadáver. Los ritos fúnebres suelen otorgar así al cuerpo una densidad simbólica similar o mayor a la que detentó el personaje en los momentos más

culminantes de su existencia, como la iniciación, el matrimonio o su acceso al poder. Así, las artes plumarias del Brasil se relacionan en buena medida con los ritos funerarios, siempre de carácter excepcional, pues se muere una sola vez. Son conocidos los exquisitos adornos de esta naturaleza que hacen los kayapós para enterrar a sus muertos. Para dicho pueblo, tal arte es exclusivamente masculino, así como la pintura corporal es un arte femenino. Lévi-Strauss narra en *Tristes trópicos* los complejos rituales fúnebres de los bororo, en cuyas aldeas las mitades exogámicas rivalizaban en enterrar con mejor pompa no a sus propios muertos, sino a los de la mitad opuesta. Los miembros de la mitad alterna a la del difunto salían de caza con el propósito de abatir una gran presa, con preferencia un jaguar, cuya piel, uñas y colmillos constituían el *mori* del difunto, algo así como un signo de identidad que lo acompañará al otro mundo. Enterrar a los muertos con trajes fastuosos, preciosas máscaras de oro, jade y otras nobles materias (para preservar sus rasgos faciales), bellos adornos y pinturas es algo muy recurrente en la sociedad humana, desde las más grandes civilizaciones, como las de los egipcios, mayas y mixtecos, a las tribus de menor desarrollo cultural.

Hasta aquí hemos hablado del cuerpo como una superficie en la que se imprimen sentidos, mensajes de carácter social, erótico, estético, religioso o bélico. Es decir, como algo pasivo, o pasible de ser significado. Pero hay otra dimensión del cuerpo no menos importante para una teoría del arte: la del cuerpo como actante, en el que los mensajes no están escritos sobre él, sino que son producidos por sus gestos y movimientos. A ello se podría sumar la voz, que es el sonido emitido por un cuerpo, como vehículo fundamental del lenguaje. La danza y el teatro, y también —aunque en menor medida— la narración oral, el canto y la música, entran en esta categoría.

Al hablar del cuerpo, se debe tomar especialmente en cuenta el rito, pues a la identidad cotidiana de los individuos hay que añadir las identidades excepcionales —tanto las conocidas por todos como las secretas— que esos mismos individuos asumen en tales instancias, transfigurándose, como ya vimos al hablar de la fiesta popular. El rito exige a menudo un

cambio de piel, que puede convertir al hombre en un personaje, en un animal o un dios. En el calor del mismo, la identidad cotidiana suele quedar interrumpida, al igual que los roles que apareja. Si ya la indumentaria es vista como una segunda piel, se podría señalar que la indumentaria ritual, con sus adornos, máscaras y pinturas, conforma una tercera piel, una piel excepcional, que más que disfrazar, transforma al individuo en otro ser, pues en ese momento siente como propia la identidad asumida. En cierto modo su cuerpo deja así de pertenecerle, se mueve y produce signos desde otro punto de articulación con el mundo. A estos efectos, cabe distinguir el rito como transfiguración de las ceremonias, religiosas y de otro tipo, que potencian la identidad personal y los roles sociales que el individuo ha asumido socialmente, lo que define a la segunda piel.

No se puede asimilar esa tercera piel de los adornos e indumentarias rituales a ciertas formas de travestismo cultural que se observan en algunas sociedades tradicionales, que no constituyen un intento genuino de recuperar el valor creativo y transgresor que se atribuye a menudo al hibridismo, como una posmodernidad de sociedades que están recién intentando abordar su propia modernidad. Se trata de verdaderos disfraces, los cuales no se proponen incorporar nuevos símbolos a su cultura, sino tan solo ajustarse a estereotipos difundidos y demandas de exotismo, a fin de conseguir dinero u otros beneficios. Ticio Escobar se refiere así al caso de los mak'a de las afueras de Asunción del Paraguay, quienes a su ya renovado acervo simbólico añadieron un heterogéneo y radiante repertorio de imágenes de diferente procedencia: plumas de loro compradas a los ayoreos del Chaco Boreal, inesperadas aplicaciones de pieles y cuernos, productos sintéticos anodinos incorporados a los tradicionales tejidos de caraguatá o lana, plumas de avestruz teñidas de rutilantes colores, motivos decorativos que nos remiten no a otros grupos étnicos de ese país, sino a los apaches, tal como los muestran el cine y la televisión, así como a toda suerte de adornos que puedan reforzar la imagen del salvaje que tanto excita a la conciencia occidental, adoptados, sí, con desparpajo e imaginación, pero también con la absoluta certeza de que esa no es su cultura,

sino tan solo una mascarada carnavalesca, una forma de teatro «antropológico».[27] Podríamos llamar a esto, para diferenciarlo de la instancia ritual, la cuarta piel, caracterizada por la más consciente inautenticidad.

Hay un arte del cuerpo que se inscribe en la vida cotidiana, pero la mayor fascinación se despliega en ese espacio excepcional configurado por el rito, en el que al esplendor de las formas se suma una energía de gran intensidad. Es allí donde se torna harto evidente ese proceso que lleva a culturizar la naturaleza o naturalizar la cultura. Como en ningún otro momento de la vida comunitaria, el cuerpo se expone a la mirada del otro, ya sea para afirmar su identidad personal o para potenciar el *ethos* mediante mutaciones que desplazan al individuo hacia la sombra para que se haga visible el cuerpo social, los mitos de la cultura.

2. La violencia simbólica

La relación del hombre con su cuerpo puede caer dentro de un simple juego de representaciones que no aparejan violencia sobre él (ponerse un traje o una máscara, por ejemplo), pero también puede provocarle una violencia simbólica. Llamo violencia simbólica a toda acción ejercida sobre el cuerpo por el propio individuo u otro miembro de su grupo social, realizada con su consentimiento expreso o tácito, que le imprime marcas indelebles, lo deforma o mutila. Esto nos lleva a distinguir las modificaciones permanentes del cuerpo de las temporales, y a reservar el concepto de violencia simbólica a las primeras. Dicha violencia puede tener un sentido social —de afirmación de pertenencia a un grupo y del lugar que se ocupa en él— o estético, aunque a menudo ambos se imbrican. Hay también violencias que se realizan con fines mágicos o terapéuticos. Evadir estas prácticas apareja normalmente una fuerte condena, la que puede llegar hasta la exclusión social del individuo rebelde, quitándole el carácter de miembro pleno, o a retacearle de otro modo sus derechos. Las marcas son casi siempre ostensibles, pero también pueden ser ocultas, como la circuncisión y la ablación del clítoris, todavía usual en África. Aunque tales mutilaciones no parecen poseer un aspecto estético, en las ceremonias de iniciación a las que vienen indefectiblemente ligadas, los jóvenes despliegan un atuendo especial de vestimenta, adornos e instrumentos rituales que suelen alcanzar un indiscutible carácter estético, como lo reconoce Michel Leiris, citando como ejemplo los bonetes de los circuncisos oualof de Senegal y los cascos de mimbre con larga punta de madera de los dan de Costa de Marfil.

[27] Cf. Ticio Escobar: *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, RP Ediciones, Asunción, 1993; pp. 151-152.

En Occidente, la ideología dominante valoró siempre el cuerpo auténtico, «natural», oponiéndose a las manipulaciones definitivas y voluntarias de este y alentando, en sustitución, el maquillaje innocuo. La iglesia católica consideró el arte corporal de los pueblos «primitivos» como violencias infligidas al cuerpo, algo así como una injuria a la obra divina de la Creación. «No os haréis incisiones en la carne por un muerto ni imprimiréis en ella figura alguna», reza el *Levítico* (19, 28). Esta prohibición, convertida en prejuicio, se extendió a otras culturas con la expansión europea, y toda decoración del cuerpo fue vista como una forma clara de salvajismo, sin advertir que dichos pueblos se la hacían para poner en evidencia un orden cultural que trasciende la naturaleza. Tales marcas en el cuerpo, como se dijo, cumplen diversas funciones. Narran acontecimientos importantes; señalan un estatus social o disposición sexual, la pertenencia a un determinado grupo; alejan y curan enfermedades, defienden de males, etcétera. Desde ya, la adopción del concepto de violencia simbólica no implica aquí hacerse cargo de la ideología cristiana sobre el cuerpo, sino tan solo destacar el carácter irreversible de las marcas.

Pasaremos ahora a caracterizar las manifestaciones más frecuentes de esta violencia, empezando por las escarificaciones, heridas indelebles que se hacen comúnmente en el rostro (los mossi y bobo de Burkina Faso, por ejemplo), aunque también en los brazos (las mujeres de Abomey, en el actual Benín, y los mursi de Etiopía), en el pecho (como las mujeres bamiliké de Camerún), en el vientre y el pecho (como los galeb del lago Turkana, las mujeres kalen de Nigeria y las lubas del

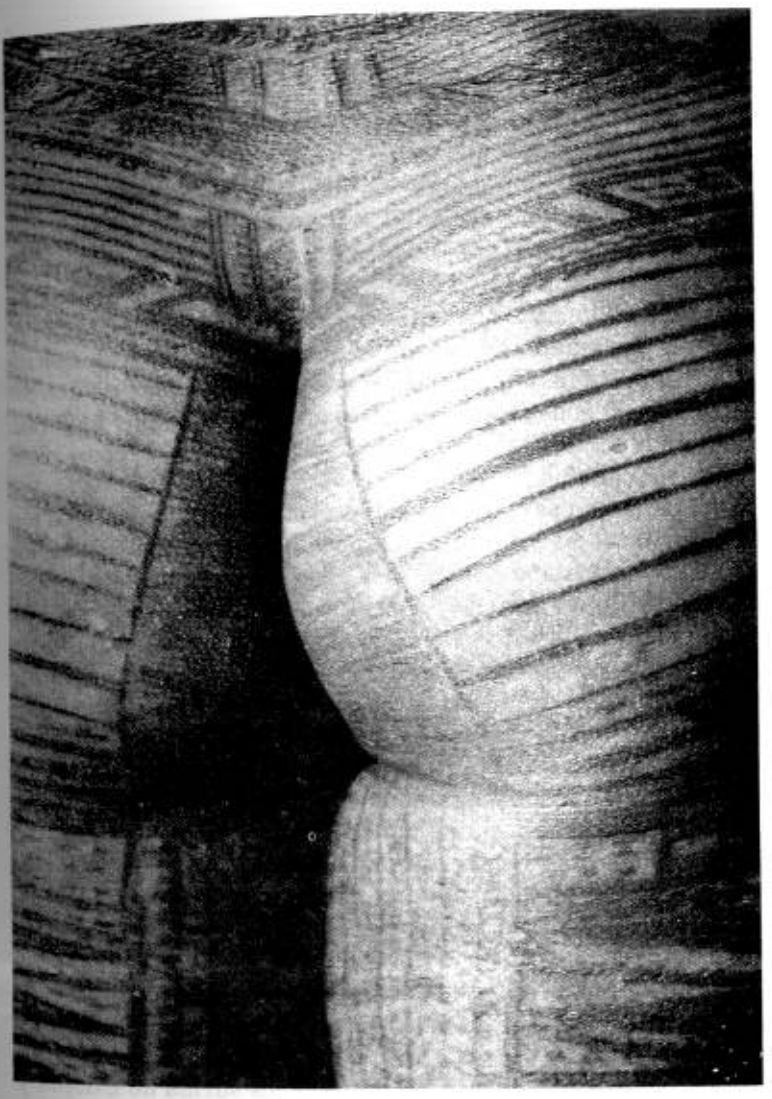
Mujer del África negra con escarificaciones pectorales, a principios del siglo XX.

ARRIBA: Hombre galeb del lago Turkana con escarificaciones faciales.
ABAJO: Mujer yembe con escarificaciones ventrales.

Congo), en la espalda (como las mujeres nuba de Sudán y las tahwa del Congo) y, en menor medida, en las piernas. Cuando no constituyen más que marcas de pertenencia a un grupo social, son uniformes en su trazado y, por lo tanto, no dicen nada particular sobre la identidad del sujeto que las lleva. Pero a menudo tienen un sentido marcada o exclusivamente estético, cuando el individuo se produce heridas indelebles para emitir un mensaje sobre su particular concepción de la belleza. Es lo que Ticio Escobar llamó «la belleza de las heridas». Señala Michel Leiris que las cicatrices pueden ser en hueco, como en el caso de los mossi de Burkina Faso, o en relieve, como entre los sara de la región de Kyabé, Chad. Estas marcas del cuerpo suelen trasladarse a las esculturas, lo que implica ir del cuerpo a los objetos.

Tanto los hombres como las mujeres aché del Oriente paraguayo practicaban las escarificaciones en el ritual del *jaychá*. Para ello utilizaban una piedra afilada y caliente. Los varones eran marcados en la espalda con líneas rectas y verticales, prueba indeleble de su condición adulta y su valentía. Las jóvenes recibían los dolorosos surcos del *jaychá* en el vientre. Estas heridas, horizontales y curvas, aseguraban, al cicatrizar, fertilidad y belleza, y también servían para ahuyentar al jaguar azul de su mitología, que acudía atraído por el olor de la primera menstruación. Vemos en este caso la multiplicidad de funciones cumplidas por la escarificación: identitaria (condición de hombre adulto y valiente), estética (más en el caso de la mujer, pero seguramente no ausente en el hombre) y mágica (propiciar la fertilidad y ahuyentar al jaguar azul). La escarificación con fines mágicos es también frecuente en el África negra. Los dagard de Burkina Faso protegen a los niños de los distintos males que los amenazan con estas heridas y, en especial, imprimiéndoles en las mejillas la marca de la serpiente mítica. En el aspecto médico, los nuba consideraban que la escarificación desarrolla el sistema inmunitario.

Por lo común, las marcas no son más que el producto de la incisión, una mera cicatriz, pero cuando en la herida se inocula una tinta compuesta de elementos vegetales y minerales, llegamos al tatuaje. El arte del tatuaje estaba muy generalizado



El tatuaje de las mujeres maorí a menudo quedaba confinado a los labios y la barbilla, pero los hombres podían tatuarse todo el cuerpo, incluyendo las nalgas y la parte superior de los muslos, como se observa en esta fotografía.

en las islas de la Polinesia, y por lo que se sabe, sus orígenes se remontan allí a tiempos muy antiguos. Era también practicado en las islas Carolina y Marshall, de la Micronesia, mientras que en la Melanesia dicha tradición tenía gran vigencia, desde Papúa hasta las islas Fiji. Tanto los hombres como las mujeres los usaban, aunque los tatuajes masculinos cubrían una mayor zona del cuerpo. Se veían así cuerpos saturados de tatuajes, que no dejaban casi espacios libres de estas marcas. Las más sofisticadas tradiciones de tatuaje estaban en las islas Marquesas, donde los hombres se tatuaban por completo, y las mujeres, las manos, los brazos, el vientre y la parte inferior de la espalda. En las Fiji, el tatuaje era exclusivamente de uso femenino, y quienes practicaban este arte eran también mujeres. En Samoa se realizaba un tatuaje para prevenir y contrarrestar el reumatismo.

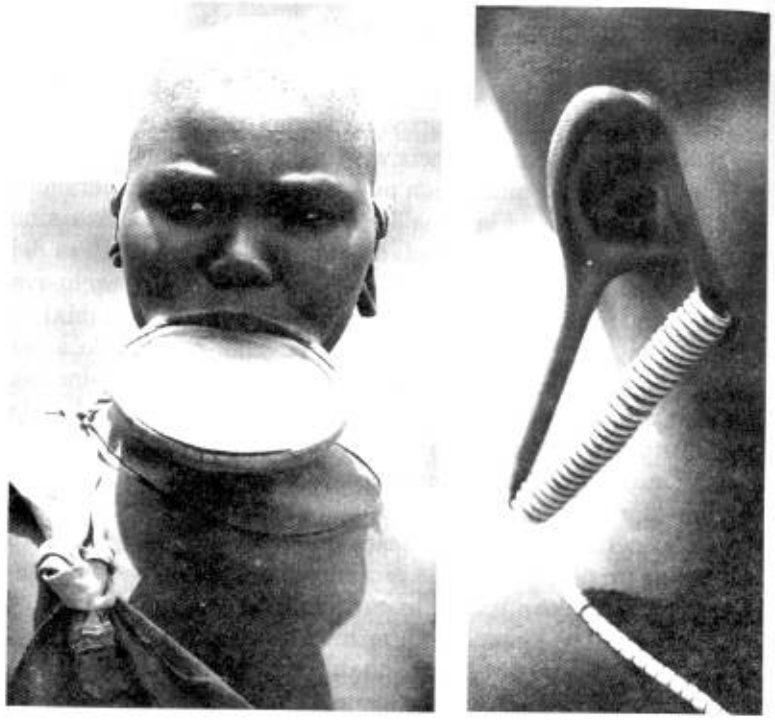
Los caduveos de Brasil son probablemente autores de los mejores tatuajes y pinturas corporales que se conocieron en América. Se trataba de una sociedad con una alta estratificación social, y los tatuajes y pinturas no podían situarse por encima de las clases. Por el contrario, sirvieron para marcarlas, especialmente entre las mujeres. José Sánchez Labrador cuenta cómo las del bajo pueblo se pintaban la frente con rayas negras, o el labio inferior hasta la barbilla. Las mujeres de los capitanes no se pintaban la cara, sino que se tatuaban los brazos, desde los hombros hasta las muñecas, con figuras geométricas, como señales indelebles de su nobleza. Se producían las heridas con la espina de un pez, y aplicaban sobre ellas ceniza de las hojas de una palma y una tintura vegetal. La cicatriz era negra en un principio, pero luego tomaba el color azulado que conservaría siempre.[28]

Acaso lo más sorprendente que puede proporcionarnos la literatura antropológica son los discos labiales (uno pequeño en el labio superior y otro más grande en el inferior) que se aplican los botocudos de Brasil, los mursi y los surma de Etiopía y los sara kaba de Chad, entre otros pueblos. Consiste en cortar-

[28] José Sánchez Labrador: *El Paraguay católico* (3 vols.), Buenos Aires, 1910-1917; t. I, p. 285.

se ambos labios para insertar en ellos un plato de dimensión variable, que llega a ser muy grande y, por lo tanto, incómodo de portar, como el que usan los botocudos en el labio inferior, que alcanza los diez centímetros de diámetro. Para colocarlo, es preciso extraer los cuatro incisivos inferiores, y a menudo también los superiores, mutilación que estremece a todo observador externo, quien jamás la considerará un rasgo de belleza sino todo lo contrario: una despiadada destrucción de la belleza del rostro. Pero entre los mursi ello se produce con una exclusiva intención estética, pues se considera que dicho disco labial es lo que más acrecienta la belleza del cuerpo, superando a las escarificaciones, brazaletes, collares y toda suerte de adornos. Entre las mujeres sara kaba, la perforación labial es realizada por el futuro marido, en el momento de los esponsales, a quien será su mujer, poniéndole, primero, tacos de madera de medida creciente, y luego platillos, también cada vez mayores. También las novias surma, seis meses antes de la boda, se aplican en el labio un plato de arcilla pintado de amarillo y verde. Aquí el tamaño del plato indica la cantidad de cabezas de ganado que el joven debe pagar a la familia por su mano.

Los lóbulos de las orejas son también objeto de la violencia simbólica, por las perforaciones que se realizan en ellos a fin de colocar discos auriculares u objetos más pesados. Se ve así a las mujeres massai llevar grandes trozos de piezas de cerámica, y también cómo quedan los lóbulos cuando se retiran dichos colgantes: largas tiras de carne que caen sin forma alguna. Las mujeres mursi, no conformes con el disco labial, se destrozan también los lóbulos con intención estética, para insertar en ellos largas ristras de anillos metálicos que suelen superar la treintena. El hombre se perfora asimismo los lóbulos para colocarse anillos de metal, pero en ellos la intención no es estética sino social, pues el número de anillos que lleva indica la cantidad de mujeres que posee. Se trata de una sociedad poligámica, en la que la cantidad de mujeres es un claro elemento de prestigio. Los dogon de Malí llevan también anillos en los lóbulos de las orejas, pero estos tienen la función mágica de defender al oído de las malas palabras, o sea, de esas palabras que envenenan la sangre, por ser frutos de la falsedad y



IZQUIERDA: Mujer mursi con plato labial.
DERECHA: Mujer mursi con anillos auriculares.
(Fotos de Claudio Tomatis.)

el odio. También los botocudos, además de los discos labiales, usan discos auriculares de madera. Los mak'a del Chaco paraguayo se ponían piedras, pezuñas, cortezas, plumas y otros elementos. Los nivaclé se colocaban asimismo grandes adornos, y, al quitárselos, les quedaban largas tiras colgando. En ciertas culturas la perforación auricular es un atributo exclusivo de las clases altas, como ocurría entre los incas: los nobles eran llamados «orejones» porque llevaban finas orejeras, que podían ser incluso de oro.

Hay otras agresiones al rostro, como la aplicación de garras de felinos y plumas que se hacían los maxuruna de Brasil para atemorizar a los enemigos, o el *tembeta* que se insertan los gua-

ranís en el labio inferior. Los tupinambá del Gran Chaco, así como los nativos de Nueva Caledonia, aplastaban la nariz a los recién nacidos. Los guaycurúes, por su parte, se la atravesaban con palitos que llevaban manojos de plumas en los extremos. Eran célebres entre los padaung de Indochina las «mujeres jirafas», que se estiraban enormemente el cuello. En varios grupos del África Occidental el cuello largo es un atributo indiscutible de belleza, por lo que suelen alargárselos con una serie de collares de metal ajustados a él que no se quitan nunca.

Las deformaciones craneanas fueron usadas por numerosas culturas como un elemento estético. En el Asia Menor y el norte de la India se utilizaban cunas que deformaban la cabeza del niño por la presión que ejercían sobre ella. Hasta promediar el siglo XIX fue frecuente en Europa la deformación tolosana, que alargaba la cabeza a fuerza de vendajes y cofias ajustados. En Argentina, los antiguos habitantes de la Quebrada de Humahuaca usaban tablillas para esto, o aparatos deformantes confeccionados con madera y piezas de cerámica.

Otra forma de violencia sobre el cuerpo a la que recurrieron algunos pueblos de África, América del Sur y el archipiélago malayo fue la mutilación o escarificación dentaria, que consiste en limarse los incisivos, y a veces también los caninos, con una intención simbólica o supuestamente práctica como, por ejemplo, facilitar el flujo de las palabras. Hay huellas de esto último en el hombre de Asselar, del Paleolítico superior, hallado a 400 kilómetros al nordeste de Tombuctú (Malí). En la selva ecuatorial africana comúnmente se tallaban los incisivos superiores, y en las sabanas de la región oriental, los inferiores. Los fang llevan los dientes inferiores biselados y los superiores limados en punta, doble mutilación de carácter simbólico, pues evoca al dios Cocodrilo. En Bali, los dientes limados hacen atractivas a las personas. A veces no se aguzan los incisivos, sino que se les talla la parte media, para dejar puntas o ganchos laterales. Darcy Ribeiro señala que los caduveo, tanto hombres como mujeres, practicaban la escarificación dentaria con un sentido puramente estético, pues la consideraban de gran elegancia. También se depilaban las cejas, las pestañas y la barba, lo que se puede tomar asimismo

como una violencia simbólica, aunque más tenue. Entrarían, además, en estas prácticas menores, el engorde de niñas vírgenes —no bien llegaban a la pubertad, eran aisladas en una choza durante un periodo entre seis meses y dos años, tiempo en el cual se les sometía a un régimen nutritivo especial para que acumularan grasa en los tejidos—, practicado en Senegal, Nigeria meridional y otros sitios, y el estiramiento del pene, realizado por los *sadhus* o santones de la India.

También hay casos de reducción del tamaño del pie, como entre las mujeres de la nobleza china, práctica que rigió en esa civilización por más de cuatro mil años. Si bien en la mayoría de los casos tan solo les dificultaba la locomoción, ocurría con frecuencia que no podían caminar por sus propios medios y debían ser transportadas.

3. Las pinturas corporales

Nada aumenta más la expresividad del cuerpo que la pintura aplicada sobre la piel desnuda, por lo que este arte alcanzó una difusión universal. Las damas egipcias de los tiempos faraónicos se pintaban la cara. En algunas tribus de Laos las mujeres se hacen abigarrados dibujos en las piernas, en los que conviven, sin dejar espacios libres hasta llegar al empeine, ratones, nubes, palomas, buitres, garzas, murciélagos y hasta animales fabulosos. En Tahití, los hombres usaban hermosos dibujos que les cubrían la cara y el cuello. Esta forma de arte fue también practicada en toda Australia, con un sentido principalmente social y religioso. Los motivos daban cuenta de identidades totémicas y clánicas, aunque igualmente había dibujos particulares, reservados para los rituales de iniciación, funerarios y de otra índole. Allí, con frecuencia estas pinturas complementaban a las escarificaciones. En África, acaso los mayores logros en materia de pintura corporal corresponden a los surma, pueblo que vive en el sudoeste de Etiopía, cerca de la frontera con Sudán. Desde muy temprana edad los niños se inician en el arte de pintar su cuerpo con tiza y pigmentos, hasta convertirlo en una obra de arte de marcada abstracción, aunque no faltan casos en los que se pintan en el pecho figuras humanas. Los diseños tienen un alto sentido estético y están pensados como

marcas personales para atraer a las mujeres en el tiempo del cortejo, y de su creatividad depende, en buena parte, su éxito. También las mujeres se pintan, aunque en menor grado, para hacerse deseables. En las zonas en que uno mismo no puede pintarse, se le pide a otro que lo haga, siguiendo fielmente el diseño. Cuerpos desnudos y completamente pintados se pasean así por la aldea como esculturas vivientes. Los karo, también de Etiopía y vecinos de los surma, son igualmente conocidos por los imaginativos diseños de sus pinturas corporales, a los que complementan con adornos de arcilla para el pelo y plumas de avestruz. Este arte no solo busca realzar la belleza, sino también inscribir en la primera y segunda piel su estatus social y grado de coraje. Se destacan asimismo en este continente las pinturas corporales de los kikuyu, los lobi y los nuba, entre muchos otros pueblos. Los nuba regulan el uso de los colores por la edad: El niño que ya cumplió ocho años solo puede usar el rojo; cuando crece, puede añadir el amarillo, pero no debe utilizar el negro hasta que realice la iniciación con su grupo etario.

Pero no abundan los casos en que la pintura se presenta sola sobre la piel; por lo común se complementa con máscaras, plumajes, cueros, barro, indumentarias cotidianas o de carácter ritual, repartiéndose el espacio del cuerpo para intensificar sus mensajes por diferentes vías. Cuenta Dobrizhoffer que los abipones del Chaco llevaban el cuerpo enteramente pintado con varios tonos de rojo, y que, además, se teñían el cabello de un color púrpura semejante a la sangre, se pegaban a las orejas alas de un gran buitre y se llenaban de globos de vidrio que colgaban de sus cuellos, brazos, rodillas y piernas.

En ciertas circunstancias, la pintura corporal alcanza una finalidad práctica innegable, como proteger el cuerpo de los fríos excesivos. Así, los selk'nam de Tierra del Fuego, cuando el frío se tornaba intenso, se recubrían la piel con una gruesa capa de arcilla colorante mezclada con grasa de ballena u otro animal. Tal protección les permitía desprenderse de sus gruesos mantos para realizar ciertas actividades sin sufrir demasiado el rigor del clima. Pero en el extremo opuesto, se observa un uso principalmente estético de la pintura, hasta el punto de convertir a la persona en una obra de arte en

Tanu del Cielo del Oeste y Ulen, el payaso, personajes del Hain de los onas de Tierra del Fuego, retratados por Martin Gusinde.

movimiento. Sería el caso de los cuerpos pintados de muchos colores y diseños de los surma, de los cuerpos blancos de los lobi de Burkina Faso, de las manchas blancas que cubren todo el cuerpo de los tarahumaras y los coras de la Sierra Madre Occidental (México), de las impresionantes manchas rojas pintadas sobre un fondo blanco de los waurá del Alto Xingú, que nos remiten a lo mejor del arte occidental contemporáneo. O de la imagen de los kayapós, con la espalda y las piernas pintadas con gruesas rayas rojas sobre fondo blanco, o las complejas

Joven mursi con la espalda pintada (foto de Claudio Tomatis).

pinturas que se hacen los txukahamae, también del Alto Xingú, acaso las más estilizadas de los indios de Brasil.

Hablar de pintura corporal es referirse ineludiblemente al color, o a una teoría de los colores que no se puede abordar en forma universal, sino en el contexto de cada cultura. Así, para los antiguos mayas, el color sagrado era el azul, y el altar de los sacrificios se pintaba con él, no con el rojo, que por ser el de la sangre fue adoptado por la mayoría de los pueblos. A diferencia de lo que ocurre en el arte abstracto de Occidente, en las culturas tradicionales suele estar limitada y hasta suprimida la libertad de elegir los colores, por las cargas simbólicas que el orden social asigna a cada uno de ellos, así como a las plantas y animales de los que se extraen. Hay colores que pertenecen a un punto cardinal, una deidad determinada o al poder político, y no es posible utilizarlos para ilustrar otras realidades. Señala Alfonso Caso, a propósito de los aztecas, que se puede identificar a los dioses por los múltiples detalles de su atavío, pero que a menudo ellos resultan insuficientes referencias, y lo que elimina finalmente la duda es el color. Cuando este falta, un dios puede resultar irreconocible. Es lo que sucede a menudo en dicha civilización con las figuras de dioses esculpidas en piedra, aunque no, por cierto, en los códices y los frescos. Para explicarnos mejor esto, Caso pone como ejemplo el abanico de papel plegado que, colocado detrás de la nuca, caracteriza a las deidades del agua, los montes y la vegetación. Pero tal abanico es blanco en la diosa Iztaccíhuatl, la montaña nevada; rojo en Chicomecóatl, diosa del maíz; azul en Chalchiuhtlicue, diosa del agua; y verde en Tepeyolohtli, dios de las montañas. Entonces, ¿cómo saber exactamente, ante una escultura, de qué dios se trata?[29] Claro que hay casos de culturas que no adjudican un significado específico a los colores, como sería el de los pilagá del Chaco argentino. Así, por ejemplo, no asocian el rojo a la sangre, ni el negro a lo lúgubre, ni el verde a la inocencia.[30]

[29] Cf. Alfonso Caso: *El pueblo del Sol*, FCE, México, 1953; pp. 34.

[30] Ver Anatilde Idoyaga Molina y Odina Sturzenegger: «La percepción del color entre los pilagá», en *Suplemento Antropológico*, Universidad Católica, Asunción, vol. XVIII-2, diciembre 1983; pp. 307-312.

Se puede afirmar entonces que los colores tienen un fuerte anclaje en el universo mítico, pues ayudan a reconocer a los dioses y sirven también en la instancia ritual, para escenificar las gestas iniciales. Marcan las diferencias, ordenan el caos con sus clasificaciones, convocan los elementos de la naturaleza y cargan las figuras con un sentido que no solo es social, sino también estético, pues siempre habrá un sitio, por pequeño que sea, para la creatividad. Sirven también para excitar el deseo, que es un motor fundamental de los procesos simbólicos. Sin deseo no hay vida, o esta se desdibuja. Y el deseo, como la vida misma, viene asociado a la intensidad de los colores. Los tonos pálidos harán referencia a una vida triste, sin intensidad. Estos parecen converger hacia el gris, que se ha convertido en un símbolo bastante generalizado de una existencia anodina, sin mayor sentido. Nadie quiere llevar una vida gris, sino una vida cargada de colores fuertes. Las sociedades que exaltan la vida, como las del África negra, eligen los colores estridentes para su indumentaria. Un mito chamacoco de los orígenes, recogido por Edgardo Cordeu y comentado por Ticio Escobar, habla de unos primitivos habitantes de la tierra, los ishnanio, que vivían en un mundo incoloro, desteñido, en el cual existían la naturaleza y la especie humana, pero ambas se veían empañadas, como si un velo de niebla amortiguara la intensidad y presencia de las cosas, borrando sus perfiles precisos. Los chamacoco reconocen que esa prehumanidad no llevaba una existencia plena. Los hombres y mujeres cazaban, recolectaban, comían, se acoplaban y luego envejecían y morían como sonámbulos o autómatas, sin los brillos del sentido, sin la fuerza del color. El mito de los Anábsoros trae el color y, junto con él, la humanidad plena a ese mundo gris, carente de sentidos. No son los dioses creadores, sino esos héroes divinizados, quienes instauran los símbolos y fundan, con ello, la cultura.

En el mito chamacoco, la sangre no se identifica con el rojo, sino con la intensidad del color, y esa intensidad se relaciona con la fuerza con que la sangre brota de la pierna de un héroe, al quedar atrapada por el casquete del cielo al cerrarse de improviso. El loro fue el primero en llegar a bañarse con esa sangre, y por eso tiene los colores más intensos (rojo, pero también verde, azul y amarillo). Las aves de plumajes pálidos fueron las que llegaron al

final, cuando la sangre brotaba ya sin fuerza. El blanco no es para ellos un no-color, sino un color sin energía interna, sin fuerza vital. También el mito chorote de Ahóusa converge en esta dirección, al explicar el color de las aves y otros animales por la sangre que brotó de la gigantesca águila celestial cuando dicho héroe le dio muerte. Se formó un río de sangre, cuya corriente era intensa en el centro y débil en las márgenes. Las aves y demás animales que se bañaron en el centro de la corriente tomaron los colores intensos, y los otros, los tímidos que permanecieron en la orilla, se quedaron con los colores pálidos. Esto es también una perfecta metáfora sobre las formas posibles de vivir o experimentar un orden cultural y social. Hay quienes lo hacen plenamente, jugándose a fondo por los valores del grupo, y otros que tratan de desentenderse de ellos con su indiferencia o falta de entusiasmo.

A menudo las pinturas son de fundamental importancia para determinar la pertenencia de un individuo a un grupo social. Entre los krahó de Brasil, una de las mitades exogámicas se pinta con rayas verticales, y la otra mitad, con rayas horizontales. Cada uno de los cinco grupos en que se dividen los xokleng de Santa Catarina tiene un dibujo diferente de pintura corporal que los distingue. En estos casos se restringe el lugar de lo estético, pero en otros se potencia, como en las pinturas faciales de los caduveo, en las que los elementos componentes (espirales, volutas, grecas, cruces, llamas) pueden combinarse de varias maneras conforme al sentido estético de la persona, con lo que se alcanza un gran número de diseños que se ajustan a la concepción de arte. Darcy Ribeiro menciona la gran competencia que se daba entre las mujeres para ser reconocidas como la mejor artista en la creación de diseños, los que no solo se aplicaban al cuerpo, sino también a los objetos. Pero la mayor parte de su creatividad no se volcaba en la elaboración de nuevos diseños, sino en la elección de algunos de ellos dentro del acervo común y en el modo de combinarlos. De esa manera se reconoce tanto la base social del estilo, o sea, el hecho de que en toda creación hay elementos tomados de una tradición formal específica, como la parte, por lo común menos relevante, que pertenece a un individuo singular. La primera, proporciona el anclaje en una identidad social; y la segunda, incide en los niveles de prestigio. En el caso de los caduveo, la base social exige que los

diseños sean puramente geométricos, pues no se registran diseños que sugieran plantas, animales, figuras humanas, paisajes y objetos. Algunos informantes le aseguraron a Darcy Ribeiro que se daba una propiedad familiar sobre los diseños, especialmente de aquellos aplicados en el rostro y el cuerpo, constituyendo una ofensa grave su utilización no autorizada. Otros, en cambio, sostenían que esto solo ocurría en muy contados casos; que la norma general era el libre uso de los diseños. A menudo se fabricaban con ellos moldes de cuero, los que se estampaban luego en el cuerpo. De igual modo, una joven karajá puede pintarse con uno de los dibujos establecidos por la cultura, pero también recrearlos según su criterio y hasta inventar dibujos nuevos, los cuales, de ser aceptados, pasarán a integrar el acervo social.

Si bien hay pinturas que se usan en la vida cotidiana, como en el caso de los caduveo que analizamos, la mayor parte de ellas se utilizan en las fiestas, o sea, en un marco ritual. En la fiesta del *Hain*, los selk'nam de Tierra del Fuego se pintaban todo el cuerpo con sugestivos diseños, pinturas que se continuaban generalmente en una larga máscara. Cada uno de esos conjuntos de pinturas y máscara servía para caracterizar a un espíritu diferente, de los muchos que se hacían presentes en esa ceremonia que aterrorizaba a las mujeres. Los hombres, en tales momentos, no se sentían disfrazados, sino que llevaban la piel de los dioses y eran tales, lo que les permitía a veces ser crueles con sus seres queridos que transgredían las normas del ritual. Pero fuera del marco del *Hain*, en la vida cotidiana, los selk'nam daban a las pinturas corporales un sentido muy particular, pues permitían a cada persona exteriorizar su estado de ánimo en un momento determinado. A través de ellos se podía saber si estaba alegre, triste, belicosa o equilibrada y en paz consigo misma y con la sociedad. El rojo aplicado solo en la cabeza era símbolo de luto, pero si cubría el cuerpo, daba cuenta de una actitud guerrera. Los selk'nam del norte preferían el negro, pintado sobre la cara, para expresar el luto. El blanco simbolizaba alegría y se aplicaba preferentemente en forma de pequeños puntos y rayas en las mejillas.[31]

[31] Cf. Mauricio Massone: *Cultura selknam (Ona)*, Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1982; p. 43.

Las pinturas corporales son también utilizadas en los ritos funerarios, aunque en menor medida que los plumajes, adornos y máscaras.

La tendencia a pintarse para ir a la guerra es recurrente en las culturas tradicionales. Algunos pueblos usan colores fuertes, mientras que otros, como los caduveo, prefieren el negro, pues consideran infaustos los colores encarnados. Dichas pinturas tienen un efecto indudable sobre el enemigo, al aumentar la fiereza del guerrero y hacerlo más temible, pero también cumplen un efecto de protección mágica. El color negro, por otra parte, hace al cuerpo menos visible en la noche. Algunos pueblos, como los sioux, rodeaban la herida en combate con un círculo rojo, como una demostración de valor.

El escenario social es el espacio del artificio, en el que los hombres y mujeres deben ingresar simbolizando su cuerpo para desempeñar los papeles prescritos por la cultura. Las pinturas, por lo común complementadas con otros elementos, darán cuenta de la edad y estado civil de una persona, dirán si se trata de un bravo guerrero o de una mujer sexualmente disponible, de un chamán poderoso o de un recién iniciado, de un gran jefe o de un hombre del común. Los colores enfatizan o mitigan las formas, separan lo que está unido, unen lo separado, destacan lo confuso mediante recortes y diluyen lo preciso. Sobre todo, imponen brillos inusitados a lo que se quiere cargar de un alto poder simbólico, a fin de suscitar el terror y la fascinación que nutren lo sagrado. Bien dice Escobar que, para asombrar, lo numinoso debe inflamar sus formas. Si lo sagrado, como decía Mircea Eliade, es lo real en cuanto saturado de ser, la pintura corporal cumple eficazmente con esa función de saturar de ser al simple mortal para transfigurarlo en un dios. El verbo solo es conocido, o reconocido, a través de sus destellos.

4. El arte plumario

Se suele relacionar el arte plumario con la vida cotidiana de las sociedades indígenas, y en especial, de aquellas que habitan en la selva. Pero si bien hallaremos adornos de uso cotidiano, los grandes despliegues en los que se manifiesta con claridad

la estética de las plumas suelen darse en la instancia ritual. Pueden sustituir a las pinturas corporales y las máscaras, o complementarlas, por tratarse todos de elementos altamente expresivos.

En relación con el cuerpo, las plumas pueden insertarse en alguna de sus partes sin mayor elaboración, o conformar piezas confeccionadas con mucho cuidado, las cuales se pueden separar de él en cualquier momento y sin dificultad, como collares, bandoleras, diademas, tiaras, penachos, brazaletes, muñequeras, tobilleras, cascos, tocados, colas, faldellines, viseras, narigueras, adornos labiales y occipitales, etcétera.

En la primera categoría, si bien el aspecto artístico es más pobre, se suele comprometer más al cuerpo, pues a menudo es preciso hacer una perforación para insertar la pluma, ya sea en los lóbulos de las orejas, en la nariz, el labio inferior u otro sitio. Se puede extender esto a los cabellos, cuando, para sujetar las plumas, se forma un entramado difícil de deshacer. El daño corporal que significa toda perforación está dando cuenta de una intencionalidad simbólica. Sujetar plumas al cuerpo es todavía común entre los timbira. Ya en el siglo XVI, cuando los tupinambá introdujeron gallinas en sus aldeas, se generó la práctica de teñir de rojo sus plumas y colocárselas en el cuerpo.

En la segunda categoría se han distinguido dos tipos de adornos. El primero selecciona plumas largas y vistosas y las monta sobre grandes armazones trenzadas, un tanto rígidas y de carácter suntuoso. Si bien su aspecto es monumental, a menudo carecen de una terminación cuidadosa. En Brasil, han manifestado predilección por esta forma de arte los aparaí, karajá, bororo, galibi y tapirapé, entre otras tribus del norte del Amazonas. El otro estilo se define por la esmerada disposición de pequeñas plumas sobre delicados soportes textiles. Se caracteriza por su flexibilidad, su acabado, y la búsqueda de sutiles efectos de color en piezas de escasas dimensiones, que dejan atrás lo imponente y monumental para perseguir los refinamientos de la belleza. Trabajarían en esta línea los urubú-kaapor, los munduruku y otros grupos de la gran familia tupí-guaraní de Brasil.

El jefe mandan Cuatro Osos. El arte de las plumas se pone aquí al servicio del poder.

Al igual que las pinturas corporales, los adornos plumarios no cumplen tan solo una función estética, aunque esta se halle presente en casi todos los casos. Por lo común, actúan como verdaderos códigos que transmiten mensajes sobre el sexo, la edad, el estado civil, la pertenencia clánica, la posición social, el papel ceremonial, el poder político y los niveles de prestigio. Lo estético, aquí, sostiene las otras funciones, haciéndolas verosímiles o indudables. El poder político, por ejemplo, precisa un gran arte para convencer, y se apela por eso a las plumas más grandes y llamativas. Recuérdese el fastuoso penacho de Moctezuma, así como los adornos con plumas de quetzal de los jefes mayas que combatían a los españoles. En Estados Unidos, los jefes guerreros nez percé, arikara, sioux, cheyenne, mandan, arapaho y de otros pueblos indígenas se reconocían por sus imponentes penachos. Los adornos plumarios suelen estar también al servicio de la muerte, como los que confeccionan los kayapós para los ritos funerarios, y la diadema que hacen los bororo para el segundo entierro, cuando el cráneo y los huesos mayores del difunto son adornados con plumas, mientras se escucha un instrumento de viento que representa a los muertos.

La principal esfera en que se manifiesta el cuerpo emplumado es la mítico-religiosa, donde se usan normalmente las plumas para representar a los dioses y enfatizar el poder de los sacerdotes. La segunda esfera sería la chamánica, que en el caso de los chamacoco, según Ticio Escobar, se despliega en cuatro modalidades, a saber: 1) terapéuticas, para la prevención y cura de enfermedades; 2) mágico-propiciatorias, cuando se manipulan las fuerzas naturales para propiciar la provisión de alimentos, detener o provocar sequías e inundaciones, expulsar infortunios, desviar malas artes, etcétera; 3) ceremoniales, relacionadas con los grandes rituales colectivos; y 4) extáticas, como prácticas para emprender el vuelo del arrebato y el sueño, acrecentar la sabiduría, recibir revelaciones y luchar en estado de trance con otros chamanes.[32] La tercera esfera es la social,

[32] Cf. Ticio Escobar: *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*, ob. cit.; pp. 129-130.

donde juega el importante papel de marcar la identidad del individuo. Por ella se conocerá la mitad, el linaje o clan al cual pertenece, su sexo y estado civil, su oficio y otros aspectos de su personalidad. Una cuarta esfera sería la política, relacionada con la social, pero centrada en hacer creíble el poder, imponiendo miedo y respeto como refuerzo de la autoridad. Una quinta esfera sería la bélica, donde cumple la función de atemorizar al enemigo y brindar una protección mágica, con lo que se propicia la victoria. Entre los mocovíes del Chaco, quienes volvían de la guerra con cueros cabelludos adquirían el derecho de usar adornos plumarios rojos, solo destinados a ellos.

En la literatura etnográfica se observa que el mundo de las plumas está reservado a los hombres, y que muy poco se sirve de ellas la tan mentada coquetería femenina. Entre los chamacoco, las mujeres no pueden cubrirse con plumas y menos aún trabajarlas, pues esto les permitiría acceder al secreto masculino cifrado en el mito de los Anábsoros, que es ocultar el deicidio. No deben saber, por ejemplo, que los rojos que lleva Ashnuwerta sobre la cabeza son meras plumas de aves terrenales y no el resplandor del dios, razón por la que ni siquiera se les permite tocar los plumajes. Los hombres, en cambio, tienen prohibido tejer la fibra del caraguatá, aunque no usar tales tejidos en la vida cotidiana y también en la ritual, ya que la indumentaria de los Anábsoros integra las plumas con ellos.

El sentido de las plumas depende de muchos factores, que varían de una cultura a otra. En primer término se podría poner la importancia que cada grupo social confiere a un ave determinada. En su valoración, se toman en cuenta su tamaño y colores, su vuelo, sus hábitos alimenticios (un ave que come carroña difícilmente será llevada a la esfera de lo sagrado, a menos que se trate de simbolizar lo siniestro), el lugar en que habita (vivir en las cumbres, como el cóndor o el águila, concita admiración, por el nexo que la altura establece con lo sagrado). El quetzal, el papagayo, el loro, la garza, el tucán y el águila, por ejemplo, adquieren valores simbólicos que si bien se sostienen en lo estético, lo trascienden. Los colores y las formas de las plumas son determinantes en la producción del sentido, pero aquí cuenta mucho cómo se relacionan las plumas entre sí y con las estructuras (tejidos, cañas) en

que se montan. También dependerá el sentido de la persona que las porta y el propósito con que lo hace (exhibir poder, identificarse socialmente, intervenir en un ritual o en un acto chamánico). La relación de las plumas entre sí no es meramente estética, ornamental, pues a menudo la forma en que se asocian o contraponen establece un sentido. Así, entre los chamacoco, el rojo se opone al negro, pues el primero simboliza el principio vital, y el segundo, la muerte. Señala Ticio Escobar que los colores característicos de la estética plumaria guaraní son preferentemente el amarillo y el rojo, tonos que hablan del resplandor solar y de la madurez del maíz, y recuerdan también la luz de los relámpagos de Tupá. A estos colores contraponen el negro, el azul y el turquesa, cuya principal función parece ser realzar los matices luminosos.

Por lo general, las plumas no se insertan en el cuerpo o en tejidos tal como se las extrae de las aves. Es harto frecuente el uso de técnicas para modificar su color o su brillo, y se realizan cortes que alteran su forma natural, facilitando así su incorporación a un conjunto que se quiere armónico. Los cortes más comunes suelen ser en las puntas, para reducir su largo, pero se encuentran plumas con bordes aserrados, cortadas en forma de cáliz o de espiral, y también rectangulares y triangulares.

5. La indumentaria como segunda piel

Se podría decir que la condición humana se cifra en el vestido, el cual sostiene los roles sociales y la autoestima. Así, en los campos de concentración, a los internos les quitaban los zapatos durante la noche, no solo para evitar su evasión, sino también porque, sin ellos, se sentían desechos humanos, subhombres incapaces de ninguna hazaña. Se dijo también que si a un torturador nazi se le quitaban sus grandes botas y se le ponían pantuflas, quedaba convertido en un tigre sin dientes ni garras, que solo puede acariciar con las manos y dar húmedos besos con la boca.

En este apartado no nos referiremos a las indumentarias que se colocan los individuos para transfigurarse en el rito asumiendo la identidad de un personaje mítico, a las cuales caracterizamos como la tercera piel, que es —como la llama

Escobar— la piel de los dioses o para los dioses. Tampoco trataremos aquí la piel del disfraz y el travestismo cultural, a la cual se definió como una cuarta piel. Abordaremos tan solo las prendas y adornos que se colocan las personas sobre el cuerpo, no para huir de su identidad personal, sino para afirmarla en las diversas instancias de la vida social, incluyendo la participación en ceremonias que no impliquen una sustitución de personalidad. La hija de santo que baila en el ritual del candomblé en un *terreiro* de Bahía lo hace primero con ropa de bahiana, la cual, si bien difiere de la que usa en su vida diaria, no la despoja de su identidad, antes bien la afirma, definiéndola como la sacerdotisa que es. Una vez producido el trance de posesión, recién entra a jugar esa tercera piel, pues ya no será una hija de santo, con un nombre y una identidad determinada, sino la deidad que ha entrado en ella. Por eso es retirada por sus compañeras a un vestuario, donde se le colocarán la indumentaria y los adornos emblemáticos del *orixá* correspondiente.

Casi nunca un hombre o mujer usa la misma indumentaria en las distintas instancias de su vida, pues desde el punto de partida se puede hablar de dos ámbitos bien diferenciados, el cotidiano y el extracotidiano. En el campo de lo cotidiano, la persona que no piensa salir ese día de su casa puede descuidar por completo su indumentaria. Si espera una visita, se vestirá de un modo convencional, cuidando más su aspecto cuanto más importante sea la persona que viene. Y cuando debe salir a la calle, dependerá también de lo que deba hacer. Si se trata tan solo de ir de compras, no vestirá igual que si debe acudir a una entrevista relevante para su futuro. Por lo general, los cargos políticos y religiosos imponen indumentarias especiales, tendientes, por un lado, a identificar a las personas con ellos, y por el otro, en el caso de las indumentarias y adornos lujosos o vistosos, a hacer creíble y respetable el poder.

Cabe señalar que si bien habrá siempre un margen de libertad para el individuo al elegir la tela, el color y el diseño de su indumentaria, así como el tipo de adornos, la cultura suele regularla bastante, hasta el punto de que en ciertos casos no se puede usar una indumentaria diferente de la establecida. Las pautas sociales sobre la indumentaria se organizan en función

del sexo (un hombre y una mujer casi nunca visten igual), la edad (un niño no viste como un adulto), el estado civil (en muchas culturas, las mujeres solteras, casadas o viudas visten de un modo diferente), los oficios que desempeñen las personas, su clase social o casta, las jerarquías políticas y religiosas, o la pertenencia familiar, clánica y comunitaria. Ciertas actividades exigen también una determinada indumentaria. Quien va a la guerra, se viste de un modo especial, al igual que quien practica un deporte o sale de caza y pesca.

Lo extracotidiano se acerca bastante a lo ritual, pero sin confundirse con ello. El poder político y religioso suele recurrir a vestimentas diferentes en los momentos especiales, más lujosas y cuidadas que las que visten diariamente. Todas estas situaciones especiales están en alguna medida ritualizadas, por los estereotipos de comportamiento que establece la cultura, y en algunos casos configuran verdaderos ritos, en los que el individuo potenciará su identidad, vistiéndose y adornándose de un modo mejor, sin apelar a signo alguno que lleve a la dilución de su identidad con miras a asumir temporalmente otra. En el espacio extracotidiano, la segunda piel busca mostrar la verdadera cara del individuo, que los trajines cotidianos y la vida doméstica suelen desdibujar. Para ello, el cuerpo se redibuja, enfatiza sus atributos esenciales, por sentir que realmente es eso o para representar el rol social que le corresponde o pretende asumir.

Antes que nada, la indumentaria debe responder a criterios de realidad, que tienen que ver fundamentalmente con la necesidad de adaptarse al clima y el medio físico, y también con la actividad que se quiera desempeñar. Las selvas tropicales incitan a la ligereza de ropas, porque el medio las destruye o torna incómodas, y, en todo caso, se buscan elementos resistentes para proteger el sexo u otra parte del cuerpo. Las montañas frías llevan a elegir indumentarias de lana, que abriguen bien. En las llanuras heladas se suelen usar gruesas pieles de animales, ya sea con los pelos hacia adentro (tehuelches), hacia afuera (selk'nam) o curtidas. Otro principio de realidad está fijado por el tipo de materias que proporciona el medio para fabricar indumentarias. En el Chaco, el algodón, cuando

Segunda piel: Mujer inglesa en Sudáfrica, a principios del siglo XX. Su indumentaria londinense no solo desentona por completo con el medio y el clima, sino que afirma su carácter dominante frente a las mujeres nativas, por lo que adquiere una clara connotación ideológica.

entró, fue desplazando a las prendas de fibra de caraguatá de la indumentaria tradicional, y modificando con ello los diseños, pues estos no pueden ser ajenos a la materia prima. El cambio de indumentaria, que en mayor o menor grado afecta a todas las culturas, no tiene que ver solo con los principios erráticos de las modas, a los que ciertas sociedades son casi

impermeables, sino también, o sobre todo, con la posibilidad de acceso a ciertas materias primas, cuando no con la introducción de prendas realizadas por otras culturas (pantalones traídos por los comerciantes, que reemplazan a los faldellines, por ejemplo). Sobre dicha base material, entra a jugar lo estético. A menudo las pautas de este tipo se abroquelan en la indumentaria tradicional, cerrándose a la belleza de lo nuevo, lo cual lleva a considerar de mal gusto las prendas introducidas. A causa de esto, en muchas comunidades veremos que esas prendas foráneas se usan en la vida diaria, por su carácter práctico o seductor, pero no en las situaciones extracotidianas, dominadas no solo por las pautas tradicionales de la cultura, sino también por su estética clásica. A menudo interfieren asimismo en el plano político, pues las nuevas prendas son vistas como un signo de sometimiento a una dominación foránea, por lo que solo tendrán valor estético para el sector de la sociedad que comulga con la misma ideología, impulsando el proceso aculturativo.

Sorteadas estas consideraciones de tipo material, el plano principal que se despliega es el social, o sea, el relacionado con la identidad de las personas, que ya vimos. Las prendas y adornos, antes que nada, transmiten información sobre un individuo, a tal extremo que, en ciertos casos, casi todo puede estar escrito en ellos. O sea, la fórmula primaria lleva a unir la necesidad de sobrevivir en un medio determinado con la de identificarse socialmente. Lo estético opera a menudo en los bordes de esas necesidades, a fin de reforzarlas, pero suele también desplegarse con gran fuerza, hasta el grado de que se puede pensar que solo busca complacerse en sí mismo. Estos despliegues se realizan, por lo común, en el campo extracotidiano, aunque no faltan en el cotidiano.

Un plano insoslayable en lo que se refiere a la indumentaria y los adornos es el sexual, el cual se desvanece o transfiere al pasar a lo que denominamos tercera o cuarta piel. La identidad sexual puede ser vista como un modo de emitir mensajes sobre el género de un individuo (vestirse y adornarse como hombre o mujer), pero también como algo que trasciende este tipo de comunicación social, para abrirse al terreno fascinante

de la seducción. Una mujer, a través de su indumentaria y adornos, puede decir que es soltera o viuda y que, por lo tanto, está sexualmente disponible, pero también embellecer esos signos o crear otros, no ya para informar, sino para atraer y cautivar, acto que si bien cuenta con una gran base biológica (tanto los animales como las plantas usan los colores y las formas con este propósito), suele, en el caso humano, apelar de un modo a menudo desesperado, por las urgencias de las personas, a los recursos estéticos, empezando por los que establece la cultura con ese fin y siguiendo con los que se crean a partir de ellos. Se podría decir, con un criterio funcionalista, que aquí lo bello se pone al servicio del instinto de reproducción. Pero a veces la belleza se muestra ocultándose, como en el caso de las mujeres rashaida de Eritrea, quienes asignan al velo un gran valor estético, pues el rostro cubierto sugiere, colma de enigmas la presencia femenina. Esto cobra mayor fuerza al ir sus ojos destapados, lo cual fortalece los mensajes de la mirada.

En ciertos casos, una prenda o adorno puede tener un exclusivo efecto mágico, ya sea de protección contra un enemigo o los malos espíritus, o como propiciatorio de acciones exitosas. Así, el cazador selk'nam usaba un tocado llamado *kóschel* —que le cubría la frente y las sienes y se sujetaba a la nuca mediante un trozo de nervadura trenzada— tan solo para tener un mayor éxito en la caza, pues no cumplía ninguna función de protección real de la cabeza.

A menudo, esa segunda piel que es la indumentaria puede ser pintada del mismo modo en que se pinta el cuerpo, y con iguales propósitos, o sea, social, estético, mágico, religioso, terapéutico, político, etcétera. Los *quillangos* tehuelches que, como se dijo, llevaban la lana hacia adentro, por fuera estaban finamente pintados, con complejos diseños geométricos y policromos que evidenciaban una intención estética, por más que esta no fuera exclusiva. Las pieles que cubrían a los selk'nam, que llevaban el pelo hacia afuera, solían decorarse con bandas de pinturas, aunque no igualaban la calidad de las tehuelches.

Las pinturas son también comunes en los zapatos, mocasines, zuecos y toda prenda destinada a proteger los pies, lo que está mostrando de por sí una intención estética, aunque a menudo sirve para dar cuenta de la identidad social del individuo, o sea, para señalar a qué linaje, clan o comunidad pertenece. Suele manifestarse también aquí, tanto o más que en el resto de la indumentaria, la clase social y todo lo que puede hacer sobresalir a un individuo. Los relatos maravillosos de Oriente abundan en descripciones de los calzados de los personajes finos y opulentos, y también en la sociedad occidental un buen zapato es una marca importante de distinción, aspecto que la sociedad de consumo extendió a la marca de las zapatillas.

Esta imagen, inspirada en el *Kama-Sutra*, muestra la gran relevancia que las joyas cumplían para la casta dominante en la India: hombres y mujeres, que se adornaban por igual, no se las quitaban durante el acto amoroso.

En el otro extremo del cuerpo, en la cabellera, las culturas acostumbran también tatuar signos y elementos que funcionan como una segunda piel. A veces, como es frecuente en el África negra, los cabellos pasan a ser la materia prima de verdaderas obras de arte, pues se los tiñen o decoloran, les entrelazan caracoles, plumas, piezas de metal, tejidos de lana o fibras, trozos de cuero y otros tipos de adornos. Michel Leiris destaca el gran refinamiento del peinado peule, tanto masculino como femenino. Los bosquimanes se untan los cabellos con una mezcla de ocre rojo y grasa, de modo que el cráneo queda cubierto por un casco casi rígido. Los hombres estiran a menudo sus ralos mechones para fijar en ellos colas de liebre, plumas, botones de metal y otros objetos que consideran preciosos. Los turkana de Kenia mezclan su cabellera con barro, modelando un casquete que modifica la forma de su cabeza, convirtiéndola en una escultura viva que luego pintan con gran delicadeza. Acaso el ejemplo más sorprendente en este sentido que registra la literatura etnográfica es el de los guerreros schilluk del Nilo Blanco, que no solo levantaban con barro su cabellera, dándole la forma de una cresta de gallo, sino que en ciertos casos usaban peinados monumentales que llegaban a demandar años de trabajo y podían alcanzar un metro y medio de diámetro. La intención estética resulta aquí innegable, pues se alza sobre las otras funciones que esta «obra» puede llegar a tener. Lo que salta a la vista de un observador externo es más bien la disfuncionalidad de este arte en la vida cotidiana, y también su carácter insalubre, por las irritaciones y enfermedades que acarrean a la piel. Las pequeñas figuras de arcilla de Valdivia, una de las más antiguas culturas americanas, se destacan por sus preciosos tocados. Las macrofotografías de ellas muestran los detalles de un arte cuyo simbolismo en gran medida se desconoce. Son también célebres las hermosas pelucas esculpidas que usan las tribus de las zonas altas de Papúa-Nueva Guinea. Los australianos fueron igualmente maestros del arte capilar, empolvándose los cabellos con ocre rojo y grasa. Los habitantes de Queensland, reporta Franz Boas, se ponían cera en los cabellos, los que brillaban así a la luz solar como si estuvieran barnizados, y en los bucles viscosos se colocaban musgos,

plumas, pinzas de cangrejo y otros elementos ornamentales. También se adornaban la barba, atándose el rabo de un perro salvaje o una concha blanca.

Si el esplendor de una civilización puede advertirse en la indumentaria, más se lo ve en los adornos, y especialmente en las joyas. ¿Qué sería de las más altas culturas de Oriente sin ellas? Cuando en *Las mil y una noches* se quiere aludir al lujo proverbial de los personajes reales o nobles, se describen sus joyas, signo de riqueza y también de esplendor y refinamiento. Los adornos más vistosos suelen ser los collares —que comúnmente lucen en el pecho las mujeres, aunque también suelen llevarlos los hombres—, y luego las gargantillas, los brazaletes, las ajorcas de los tobillos, los aros y colgantes de las orejas, las orejeras y narigueras, las vinchas, coronas, diademas y bandas de plumas, los penachos, los prendedores que se ponen en la ropa, las piedras preciosas o semipreciosas que se fijan a los trajes lujosos como elementos permanentes, los hilos de oro y de plata. O sea, la mayoría de los adornos van sobre la piel, como una extensión de ella, aunque hay otros que se fijan de un modo transitorio o permanente a la indumentaria. De todas maneras, ambos órdenes caen dentro de lo que llamamos segunda piel. Algunos adornos cumplen una función social, al emitir mensajes identitarios, pero la mayor parte responde a una intención estética y procura deslumbrar, seducir, atraer. La forma, el color y la calidad intrínseca de los materiales producen un efecto mágico, por el cual las virtudes de la joya o adorno se trasladan a la persona, y es esta en definitiva quien brilla por medio de los metales y piedras preciosos, de las formas y los colores, quien se distingue entre la multitud y debe ser elegida, aceptada, exaltada.

6. Las máscaras

Las máscaras existían antes de que el hombre aprendiese a cultivar la tierra, como lo muestran las pinturas rupestres de Tassili, en el Sahara argelino, donde ya se ven personajes enmascarados. Por la alta expresividad que puede alcanzar, la máscara constituye un espacio privilegiado del arte, aunque se talle normalmente en función ritual, para representar a un espíritu o personaje mítico.

A través de ella se establece la unión entre el arte y el mito, entre el objeto y el sujeto que lo porta, al que transfigura. Asociada a su soporte humano, puede ser comparada con una escultura en movimiento, aunque abrir un juicio puramente estético sobre ella implica, de hecho, sacarla del espacio de la representación y convertirla en presencia pura. Claro que esta lectura no tiene por qué impedir otras que permitan apreciar en qué medida su fuerza expresiva potencia el ritual. La indagación en las culturas nos dice que las máscaras pueden ser ambas cosas, según el momento, la función y la mirada que se les arroje. O sea, detrás de una máscara puede haber una persona que, por medio de ella, representa un personaje, pero también puede no haber nadie, ser solo una abstracción, en cuyo caso jugará el papel de enmascarar el vacío, haciéndonos creer que hay algo detrás. Es decir, simula una disimulación, sugiere una profundidad, y esto le sirve para disimularse a sí misma como superficie, tornándose de algún modo invisible. Si desde el punto de vista ritual resulta de fundamental importancia saber qué personaje representa la máscara y no quién la porta (esto último puede ser fatal para el rito), y desde el ángulo de las artes de la representación cobra relieve saber quién la porta, o sea, el artista que produce el espectáculo, desde el punto de mira estrictamente plástico no importan la persona ni el personaje, sino esa superficie que tiende a esconderse a sí misma como objeto poseedor de una forma de alto valor estético y un sentido que puede escindirse de los que corresponden al personaje representado y al artista que lo representa.

Eugenio Barba, desde la óptica particular del teatro, ve en la máscara una forma extrema de dilatar la cara del actor, dramatizándola con la apelación a un rostro provisorio e inmóvil. Al recurrir a ella, el actor se sentirá utilizando un cuerpo decapitado, por haber renunciado así a las posibilidades expresivas propias de la musculatura facial. Con ella desaparece la enorme riqueza del rostro y se crea una fuerte resistencia entre el rostro fingido y la mente del actor, la que difícilmente logrará aceptar una fijeza que lo relaciona con lo muerto.[33]

[33] Cf. Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007; p. 237.

Entre los afikpo del sudeste de Nigeria, la palabra *ihu* designa cara y máscara a la vez, señala Simon Ottenberg, y las ceremonias con máscaras se separan de otras formas de arte, como una unidad máscara-danza que integra las artes plásticas al arte del cuerpo y de la representación. La diferencia entre rituales enmascarados y sin máscara es allí tajante. Este pueblo considera la máscara como la más alta expresión de su arte, y quienes las tallan se organizan en sociedades secretas. El secreto y el misterio que rodean su producción se extienden a los enmascarados, es decir, a los danzantes. Nadie puede quitarse la máscara en público, y una vez usada, se guarda en sitios solo accesibles a los miembros de la sociedad secreta, quienes la utilizan solo en sus propias actividades. Al colocarse la máscara, el danzante se transforma en un espíritu, adquiriendo de inmediato cualidades sobrenaturales.[34]

Por su parte, Michel Leiris afirma que las máscaras son casi siempre accesorios de la danza y no adquieren su verdadera figura en cuanto obras aisladas y estáticas, sino como piezas de un atuendo ritual integrado a los movimientos del portador. De un modo convergente, Ottenberg habla, refiriéndose a los afikpo, de una estética del movimiento, para diferenciarla de la occidental, signada por la quietud. Las máscaras y trajes no son percibidos como objetos aislados, sino integrados a algo vivo, un *living art*. Sustraerlas del ritual para inmovilizarlas sería quebrantar el canon de esa estética, que privilegia la acción, concentrando los sentidos en el movimiento, en lo dinámico y no en lo estático.

La máscara, en el rito, tiene la función deliberada de suprimir la identidad de la persona que la lleva, ya que la identidad del cuerpo se manifiesta fundamentalmente por la cara. Cubrir el rostro es borrar la identidad, pero no como quien juega a no ser nadie durante un tiempo, sino como paso previo a la asunción de otra identidad, por lo común vinculada al orden sagrado. El trance, los alucinógenos, las bebidas o el poder de la sugestión colectiva llevarán a menudo al individuo

[34] Ver Simon Ottenberg: *Masked Rituals of Afikpo. The Context of an African Art*, University of Washington Press, Seattle, 1975.

a olvidarse por completo de sí mismo y ser, durante un tiempo, el dios o personaje mítico que la máscara indica, aunque él, por cierto, no ve la máscara, pues siempre la lleva para los otros, para convencer a los participantes del acto sobre la presencia del ser sobrenatural. Quien porta la máscara se siente ese ser, y no precisa mirarse para convencerse. Algunos autores señalan, no obstante, que en varios casos la máscara facilita el trance de posesión, ayudando al danzante a transfigurarse en el personaje que quiere encarnar, aunque en otros casos puede servir para lo contrario, o sea, para evitar el trance no deseado con la fuerza vital que concentra, capaz de engañar a los espíritus y a todo aquello que amenaza al danzante y al orden social. Refiriéndose a las máscaras dogon, Marcel Griaule señala que los danzantes son poseídos por el espíritu de la máscara, a fin de que puedan así cumplir su rol: asegurar la relación entre los vivos y los muertos. Cuanto más bella e impresionante es la máscara, mejor se cumple esta función. La intensidad que alcanza el rito, por otra parte, aleja de la mente de los participantes la idea de que detrás de la máscara hay un simple mortal, una persona conocida.

Como mismo se dijo a propósito del teatro, al apelar a la máscara, la persona se priva de la posibilidad de expresarse con los recursos de la gestualidad facial y entra en el terreno de lo que llamamos tercera piel. O sea, borra su propio rostro para asumir otro, por lo común rígido y estereotipado, pues la máscara no puede expresar más que un gesto. Lo estático de esta imagen suele ser contrarrestado con el dinamismo de la danza y los movimientos del cuerpo y las extremidades. También con la voz, la que se impostа —asordinándola, ampliándola y dándole otras resonancias artificiales— para tornar más verosímil al personaje que se encarna, o simplemente para no ser reconocido, como en el caso de la máscara carnavalesca. Claro que hay también máscaras mudas, como las del África Occidental. En los ritos funerarios de los dogon, las máscaras representan a los muertos, constituyendo el soporte de su fuerza vital, pero quienes habitan en dicho dominio no pueden conversar con los vivos, sino tan solo expresarse con la danza, ciertos gestos pautados y gritos especiales. También pueden expresar la fuerza

vital, como en el caso de los dan de Costa de Marfil, simbolizada en los labios, hacia los que las líneas convergen para apuntalar el soplo o aliento, también relacionado con el poder generador de la palabra.

En las máscaras africanas no hay sitio para la risa, pues nada tienen que ver con el espíritu festivo que anima a las máscaras de Europa y la América mestiza. Tampoco se proponen, salvo excepciones, despertar terror. Lo que predomina en ellas es una amarga ironía, una expresión de hondo contenido dramático y gran efecto estético, por más que dichos gestos no aludan a estados emocionales precisos. Su abstracción, la síntesis de lo humano que parecen perseguir, no se logra por una apelación a la geometría, sino con ojos carentes de mirada, por lo común huecos, que parecen arrastrarnos a los trasfondos más oscuros del alma.

En la cultura chiriguano-chané del Chaco, al igual que en la dogon, las máscaras principales, llamadas *Añá-ndéchi*, representan a los antepasados, aunque sin ser mudas. Son antropomorfas y tienden a la abstracción por medio de la geometría y el expresionismo. Se pintan de blanco, que es el color de los muertos. Las máscaras zoomorfas que se hacen también presentes en el conocido ritual del *Areté guazú* manifiestan una clara intención realista, pero no faltan en ellas elementos fantásticos. Estas últimas representan a los espíritus tutelares de los animales, quienes obstaculizan el regreso de los antepasados, que vienen anualmente a bailar con los vivos, a compartir por unos pocos días un tiempo y un espacio comunes. Aunque también suelen cumplir en esta fiesta otros simbolismos, como la lucha entre el jaguar y el toro, que es el combate entre la cultura española y la indígena. Invirtiendo los términos de la realidad, triunfa siempre el jaguar, o sea, el conquistado. Al final, todas las máscaras deben ser destruidas, para que los espíritus de los muertos puedan regresar a su morada, que es el árbol conocido como palo borracho o yuchán. Cabría añadir aquí un tercer tipo de máscaras, que caracterizan a algunos otros personajes del mundo simbólico.

Hay veces en que las máscaras no borran la cara de las personas para imprimirles un rostro de gesto estereotipado,

sino una no-cara. La identidad abandona entonces todo rasgo facial para cifrarse en otros elementos, como tejidos, cueros, plumas, etcétera. Sería el caso de la fiesta de los Anábsoros de los chamacoco. En ella, los hombres se cubren la cabeza con una bolsa de caraguatá, a la que se prenden imponentes adornos plumarios. Plumas cruzadas sobre la boca hacen referencia al inviolable secreto masculino, que lleva a las mujeres a creer que ellos son los Anábsoros, para encubrir así su deicidio, ocurrido en el tiempo mítico. Nemur, el dios principal, es reconocido por la gran bolsa que cubre su cabeza y sus tocados, así como por sus colores negruzcos, mientras que la gran diosa Ashnuwerta, también cubierta con una enorme bolsa y adornos plumarios, prefiere los tonos rojos. La fuerza expresiva no está dada aquí por el gesto de la máscara, y ni siquiera por el ligero horror que produce una fría abstracción, sino por la ausencia misma de expresión facial, que en el ritual se torna estremecedora. Porque si la máscara, al igual que la cara a la que reemplaza, es un espejo del alma, que da cuenta de los vendavales que la sacuden, la ausencia de máscara está indicando que todo puede ocurrir.

Lo anterior nos permitiría clasificar las máscaras en: a) expresivas, b) inexpresivas (las geométricas, las de gestos neutros y pura intención simbólica), y c) esas falsas máscaras que presentan una no-cara. Otra manera de clasificarlas es por lo que representan: a) dioses y espíritus, b) personajes legendarios y míticos, y c) animales. Jean Laude, en *Les arts de l'Afrique Noire*, las divide en cuatro categorías, a saber: a) máscaras informales, confeccionadas con fibras, hierbas, hojas, tejidos, etcétera; b) máscaras que se limitan a cubrir la cara; c) máscaras que llevan aditamentos que cubren el pecho; y d) máscaras que cubren todo el cuerpo, sin dejar nada visible, convirtiendo así al danzante en una especie de escultura viviente.

Hay también máscaras que cubren todo el cuerpo sin ser objetos artísticos ni indumentarias especiales, como las máscaras de barro de los bailarines del Valle de Azaro, de Papúa-Nueva Guinea. Están hechas con una arcilla de color gris pálido que recubre toda la piel. Son los «hombres de lodo»,

asociados con la muerte y los malos espíritus. En la guerra, asustan a los enemigos y elevan la moral de los combatientes, y en las fiestas protegen a los otros bailarines. Las máscaras de las mujeres mbwela del este de Angola y noroeste del Congo (ex-Zaire) son solo pinturas faciales y corporales. Lo que para una mirada occidental serían solo cuerpos pintados, para este pueblo constituye el equivalente perfecto de las máscaras tras las cuales se ocultan los hombres en los rituales. Prueba de ello es que los nombres de las distintas «máscaras» femeninas son los mismos que los utilizados para las máscaras masculinas, y son también idénticos los movimientos que les corresponden en las danzas.

Hay máscaras dobles, triples y hasta cuádruples, todas de carácter antropomorfo o que combinan hombres con animales, como las máscaras dobles de los nahuas del estado de Guerrero (México). Hay máscaras que sitúan una falsa cabeza por encima de la cabeza del danzante, sostenidas por un largo cuello, o complicadas estructuras cargadas de símbolos, como algunas máscaras dogon, que llegan a medir cuatro metros de altura. El danzante enmascarado puede elevarse del suelo con zancos, o extender sus brazos mediante aditamentos. Construcciones como estas hacen decir a Malraux que la máscara africana no es la fijación de una expresión humana, sino una aparición. Existen, por último, las máscaras de grupo, como las de la cuenca del río Sépik, en Papúa-Nueva Guinea, las cuales son grandes armaduras de madera, con forma de pescado o cocodrilo, de hasta siete metros de largo y cuatro de alto, llevadas por varios hombres (suelen llegar a veinte), a los que solo se les ve las piernas. Dichas máscaras son la personificación de un ancestro totémico.

Numerosas culturas precolombinas utilizaron máscaras para representar a dioses o sacerdotes, o para cubrir el rostro de los muertos. En México las tuvieron los olmecas, teotihuacanos, mayas, mixtecas y aztecas, entre otros pueblos. En las máscaras olmecas, las más antiguas de ese país, no predomina el realismo, sino la abstracción geométrica y el expresionismo. En el Perú se las encontró en Chavín, Paracas, Chancay, Wari, Moche, Vicus y los centros ceremoniales de

los incas. Sus materiales fueron de todo tipo: piedra, metal, barro, arcilla, hueso, piel, plumas, madera, cortezas, raíces y fibras vegetales.

En Argentina, las máscaras que presentan acaso mayor interés son las que utilizaron los selk'nam en el *Hain*, ceremonia a la que ya nos referimos en reiteradas oportunidades. Al igual que las de los chamacoco, eran máscaras que borraban la cara sin poner otra en su lugar, y que se integraban al cuerpo de una manera armoniosa, pues las rayas, puntos y colores que se aplicaban a este pasaban a la máscara como si ella fuera una extensión del pecho. Las preparaban, nos dice Anne Chapman, con mucho esmero, de piel de guanaco o corteza de árbol, ornándolas con pinturas de dibujos simbólicos y rellenando algunas de pasto y hojas para darles más volumen. Las había de dos clases. Una, llamada *tolon*, era de forma cónica y tenía unos setenta centímetros de largo. Se sostenía con ambas manos a la altura de las orejas, y poseía hendiduras para los ojos. La otra, llamada *asl*, era una simple capucha de cuero rellenada con algunas hojas y un poco de pasto, para darle una forma más bien redonda, que estaba muy pegada a la cara. Cubría la cabeza enteramente y se la sujetaba por atrás. Tres pequeños orificios permitían ver y respirar. Los dibujos y colores de la pintura variaban de acuerdo con el cielo al que pertenecía el espíritu que los hombres encarnaban, pues lejos de actuar o representar un drama para engañar a las mujeres, revivían el tiempo mítico. Chapman coincide plenamente con esto, que al parecer no percibió el sacerdote alemán Martin Gusinde en su clásica obra.[35]

Claro que existen también otras máscaras que nada tienen que ver con las profundidades del mito, pues se realizan en función de simples juegos carnavalescos y se utilizan en ellos. Son las máscaras que complementan los disfraces, y que no pretenden sugerir profundidad alguna ni persiguen una transfiguración. El sujeto que las lleva no se siente otro, pero simula ser otro, esconde su identidad para actuar más libremente, para burlar los códigos sociales. Esta máscara relacionada con el juego y el disfraz se revela más pobre desde el punto de vista estético, y ocupa un escaso sitio entre las obras de arte.

[35] Cf. Anne Chapman: *Los selk'nam. La vida de los onas*, Emecé, Buenos Aires, 1986; p. 132.

Tampoco suele alcanzar mayor relevancia artística la máscara teatral, mero objeto escénico que sirve al actor para representar un rol. Cabe recordar aquí el origen y papel de la máscara en Occidente, relacionada justamente con el teatro. Cuando el actor quería cambiar de personaje, cambiaba de máscara, como una convención ante los espectadores que no implicaba una verdadera transfiguración en términos rituales. Esa máscara le permitía, además, ampliar y estereotipar la voz. O sea, el actor representaba un papel, no encarnaba un personaje, como ocurre en el rito. Faltaba esa transfiguración por la vía del trance que se da en algunas manifestaciones del teatro contemporáneo, que indaga en la base antropológica de este arte. No obstante, en ciertos casos, las máscaras teatrales pueden ser asimiladas a las del rito y estar cargadas de belleza expresiva en lo plástico, como las máscaras de madera policromada de Bali, las de los wayang de Java y las del teatro Nô de Japón.

7. El cuerpo en la historia de Occidente

Para hablar de la historia del arte europeo habría que remitirse al Paleolítico, a las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira, en el norte de España, y Lescaux, en la región francesa de La Dordogne, las cuales, en colores terrosos, ocres y negros, muestran bisontes, caballos y otros animales en loca carrera. En lo que respecta al cuerpo humano, se cita, por no tener parangón, el desnudo femenino, de tamaño natural, grabado en la gruta de La Madelaine, en el departamento de Tarn, Francia. Pero cuando se hace referencia a la civilización occidental, se parte de los griegos, que no solo desarrollaron un arte excepcional, sino que teorizaron también sobre una serie de problemas filosóficos vinculados a él, constituyendo los más antiguos antecedentes de lo que, con el tiempo, sería la estética. La concepción griega del arte exalta la belleza natural, colocándola por encima de la belleza artística. La naturaleza es perfecta, y la tarea del arte es remedar, en la medida de lo

posible, esa perfección. El cuerpo humano, expresado especialmente por la escultura, pasa a ser el principal objeto de esta búsqueda que se perfila *ab initio* como laica, pues aunque incorpore a los dioses y personajes de su mitología a la galería de sus héroes y atletas iluminados por una gran paz interior, no se subordina a las necesidades del culto ni se deja dirigir por las castas sacerdotales y el poder político. Por eso hay quien ve en estos comienzos el antecedente más remoto de lo que, milenios después, se llamaría «autonomía del arte». No solo fue un arte libre, sino que alcanzó en muy poco tiempo una perfección insuperable desde la perspectiva del naturalismo que signó su apuesta, en cierta forma influenciado por el antiguo Egipto, civilización que en una fecha tan remota como 1360 a.C. produjo la escultura de la reina Nefertiti, célebre por su elaborado realismo. Aunque con un grado menor de perfección, el naturalismo egipcio se remonta a la cuarta dinastía, hacia el 2500 a.C., con esculturas como las de la princesa Nafrit y el rey Chephren. Esta última, exhibida en el Museo de El Cairo, fue tallada en diorita a tamaño natural. En la *Dama de Auxerre*, una de las más prestigiosas esculturas que conserva el Louvre, hallada en Creta y datada a mediados del siglo VII a.C., aún se percibe claramente la influencia egipcia en la sobriedad general de la figura, los pies juntos, la rectitud y estilización del cuerpo y la inequívoca peluca. En la forma cilíndrica de la *Hera de Samos*, realizada un siglo después, vemos la influencia mesopotámica. Expresa más vitalidad que la anterior, pero las formas, apenas esbozadas, parecen vacilar todavía en la afirmación plena del cuerpo. El *Apolo de Piombino*, del siglo V a.C., aunque sin alcanzar aún una gran sensualidad en sus formas, ya reproduce con perfección la figura humana. Su cuerpo, si bien de músculos firmes, acerados, carece de la robustez que caracterizará a la escuela doria, al resaltar los músculos de un modo que no busca copiar un modelo de carne y hueso, sino construir un cuerpo paradigmático. Se dice por eso que los griegos no eran tan bellos como las esculturas que dejaron. Pero dicha belleza no se limitaba a representar un modelo físico cifrado en las proporciones del cuerpo, el movimiento de las líneas y los detalles, sino que logró un notable equilibrio con lo espiritual.

Los gestos son humanos, sensibles, bellos, y expresan también las más nobles cualidades interiores, como bondad, templanza, inteligencia, serenidad y sabiduría. En el *Discóbolo* de Mirón, realizado a tamaño natural hacia el año 450 a.C., se percibe el dominio del movimiento que había alcanzado ya la estatutaria griega, al igual que en el *Poseidón*, que data de la misma época. En la *Venus de Milo*, tallada en el siglo II a.C., podemos ver esta sorprendente armonía; así como en muchas esculturas de cuerpos masculinos, donde el desarrollo muscular y la fuerza física que trasuntan no van en desmedro de la espiritualidad, sino que parecen reforzarla. Alejandro Magno llega al curso superior del río Indo a fines del siglo IV a.C., dejando allí la semilla del modelo escultórico antropomorfo heleno, que se uniría luego con la iconografía local para cristalizar en la fuerte imagen de Buda.

Algunas esculturas de Roma logran mantener este esplendor, pero el espíritu pagano, de exaltación de la vida y la belleza del cuerpo, será a la postre vencido por el cristianismo, cuando esta doctrina igualitaria dejó las cavernas para convertirse en la religión oficial del Imperio, así como en la ideología de su expansión y afianzamiento. Si bien una parte de la escultura romana siguió exaltando a los dioses y héroes mitológicos, otra se rindió, no a la religión oficial anterior al cristianismo, sino al poder político, introduciendo para ello el arte del busto y de las cabezas, es decir, la fragmentación del cuerpo, cuya finalidad era representar a emperadores y personajes distinguidos. En realidad, el busto es una invención del Antiguo Imperio, en Egipto. La imagen más remota que se registra es la del príncipe Ankh-hat, de Gizeh, esculpida en piedra caliza y a tamaño natural hacia el año 2520 a.C. Si bien los bustos y cabezas siguen patrones naturalistas, parten de la abstracción del resto del cuerpo, que debe ser imaginado libremente por el observador, ya que no hay elementos ciertos que lo prefiguren. Uno de los mayores logros de los griegos, la gran armonía y proporcionalidad entre las distintas partes del cuerpo, se pierde en este tipo de esculturas. Pero las que muestran la totalidad del cuerpo raramente alcanzan la nobleza y libertad espiritual de las griegas, pues la belleza humana parece ceder al aura del poder, como si

la figura, para trascender, precisara de un poder terrenal, y no ya del poder sobrenatural de los dioses, común en muchas culturas pero rara vez remarcado por los griegos, para no alejar a estos de los hombres, dada su fuerte inclinación a vivir entre ellos.

O sea, en relación con Grecia, la decadencia que muestra la escultura romana, dada por la menor variedad de actitudes y la falta de profundidad de la expresión, así como por su acercamiento al poder político, conlleva también un empobrecimiento de la concepción del cuerpo, que no navega tanto por los arquetipos en su afán de copiar un modelo concreto, que se debe seguramente a un encargo bien pagado. No estamos ya ante la exaltación de un ideal físico y moral del ser humano, sino en un campo menos ambicioso, donde empieza a diluirse la sorprendente autonomía de los comienzos. Las esculturas de cuerpo completo no abundan, pues desde el siglo II a.C. al siglo II d.C. la escultura se centrará en los relieves de carácter histórico que decoran los edificios conmemorativos, donde la búsqueda de la belleza cede al afán ilustrativo de los acontecimientos que estos «cuadros esculpidos» persiguen.

Aunque sin llegar al extremo del islamismo, el cristianismo, ya convertido en religión oficial del Imperio, desconfió de las imágenes y solo alentó las que podían servir a la tarea de la conversión de los pueblos conquistados. El cuerpo humano quedó de hecho reducido, en lo escultórico, a las piadosas y muy vestidas imágenes de los santos y vírgenes, y en lo pictórico, a figuras igualmente cubiertas y entregadas al éxtasis místico, cuando no al sacrificio por mantener la fe. Los músculos fueron desapareciendo, tapados por la ropa y eliminados por la intención del artista. Esto abrió el camino a la pintura medieval, que muestra cuerpos larvados, casi inmateriales, como hechos solo para sufrir, para atravesar este duro valle de lágrimas con el único afán de encontrar pronto la vida eterna. Pocas veces en el mundo se llegó, por la degradación del naturalismo inicial, a una negación semejante de la belleza del cuerpo humano en un intento de potenciar una espiritualidad enfermiza. El cuerpo, se sabe, es carne, materia vil condenada a desintegrarse pronto, y es preciso olvidarse de él, tomarlo solo como la cárcel temporal del alma, que es inmortal y aspira a un paraíso donde el cuerpo tampoco tendrá un lugar de privilegio, pues su belleza es asociada al pecado y declarada superflua.

El Renacimiento puso fin a esta aberración, retornando al ideal clásico de belleza, concebido como integridad y armonía. Entre los años 1300 y 1600 las formas corporales se paganizaron y sensualizaron, según los cánones grecolatinos. La burguesía en ascenso apoyará un nuevo intento de autonomía del arte, cifrado en un espíritu laico. El cuerpo humano es recuperado en la escultura, los frescos y la pintura de caballete. No obstante, el desnudo no fue visto con buenos ojos, como lo pone de manifiesto el problema que tuvo Miguel Ángel al pintar la Capilla Sixtina. Para reimponerse, tendrá que esperar hasta el siglo XVII, cuando Peter Rubens pinta sus mujeres de carnes exuberantes. Pero fue una explosión a la postre controlada, pues a medida que la clase burguesa dejaba el llano para acceder al poder, fue sometiéndose otra vez al control eclesiástico y la moral cristiana, tanto por el lado católico como por el protestante. Las presiones de la Inquisición tuvieron mucho que ver con esto, así como la austeridad y el puritanismo de la Reforma. Pero no solo no se regresó a lo medieval, sino que no faltaron pintores y escultores que exaltaran el cuerpo, dentro de los cánones del naturalismo. En los tiempos de la Revolución francesa y el Imperio, la escultura tendrá otro gran momento con el neoclasicismo, como lo muestran las figuras de cuerpo completo del veneciano Antonio Canova (por ejemplo, su obra *El amor de Psique*, de 1793, que se conserva en el Louvre) y otros artistas que, al igual que él, se acercan al nivel de los griegos, por la perfección naturalista de las formas y la belleza expresiva.

A partir de 1830, el Romanticismo continuará esta búsqueda, aunque sus buceos en las oscuridades del alma lo llevarán en muchos casos a exaltar a esta en detrimento del cuerpo, rompiendo el equilibrio de los griegos en dicho aspecto. Debe aclararse, no obstante, que se trata de una espiritualidad laica, que no cree en la inmortalidad del alma y se conmueve justamente por los resplandores efímeros de la belleza, que solo

el arte puede registrar, pues los dioses no les dan importancia alguna. La oscuridad, en el Romanticismo, suele traducirse en tristeza y sufrimiento, cuando no en figuras atormentadas. Con todo, también sabe exaltar la alegría de vivir, como lo prueba *La danza*, conjunto escultórico de Jean-Baptiste Carpeaux, esculpido en 1859. La pintura romántica es menos naturalista que la escultura, y en vez de buscar un equilibrio entre la belleza física y la moral, degrada, como se dijo, al cuerpo. El cuerpo romántico se alejará así de la opulencia de las formas, por el sustrato idealista que anima a esta corriente. Se lo pinta lánguido, descolorido, con escasa masa muscular y altamente espiritualizado. Si se lo inviste de robustez, es solo para dar cuenta de acontecimientos históricos violentos. Un ejemplo de esto último sería la mujer de grandes pechos del cuadro *La libertad guiando a su pueblo* (1830), de Delacroix. O sea, en el Romanticismo encontramos una doble tendencia al cuerpo: una, que ve en su plenitud física algo que impide abordar las tormentos del alma, y opta por empobrecerlo, dando una imagen de debilidad y sufrimiento; y otra, que lo exalta, por lo común ligada a las gestas históricas y a algunos coqueteos con los motivos clásicos.

Pero si bien el arte se complacía a veces con los desnudos y la escasez de ropa al representar el cuerpo, tanto en la vida cotidiana como en la esfera de lo ceremonial el cuerpo burgués se mostraba muy poco, en especial, el femenino, por razones de «decencia», pues los cánones del cristianismo nunca dejaron de regir en tal sentido. Esto muestra que no siempre las libertades del arte son correlativas con las libertades de la vida. Y si pasamos al cuerpo que realiza acciones de intención artística, expresándose mediante todos sus recursos, vemos que muy poco contribuyó el Renacimiento a valorizarlo, ya que la mala fama de los actores, bailarines, cantantes, acróbatas y otros artistas del cuerpo no varió demasiado con respecto a la Edad Media. Los pintores eran recibidos en los salones burgueses, no así —salvo que fueran a representar un espectáculo en ellos— los bailarines y actores, a quienes se siguió viendo como gente de segunda clase y moral dudosa. Si un burgués se casaba con una bailarina, se producía un verdadero escándalo social.

Con la Revolución industrial, el cuerpo, esa carne tan despreciada por el cristianismo, dada su predisposición al pecado, se convertiría en fuerza de trabajo al servicio del capital. Jornadas de hasta dieciséis horas barrían de él toda libido, pues el tiempo «libre» solo podía ser usado para comer, dormir y trasladarse al sitio de trabajo. En condiciones tan infrahumanas, el cuerpo se animaliza, se reduce a las funciones más esenciales, como carne consumida por el proceso productivo.

8. El cuerpo en la cultura de masas

A lo largo de la historia de Occidente, las corrientes de pensamiento que afirmaban el cuerpo tuvieron que enfrentarse con las ideologías espiritualistas, por lo general, puritanas y moralizantes, que le negaban importancia o directamente lo despreciaban. Entre la negación del cuerpo y la negación del valor de la vida humana no hay mayor distancia, y en dicho sentido se podría estudiar también esta dialéctica en las distintas religiones de la India y algunos otros países asiáticos. En la Edad Media, la Cuaresma, el tiempo sagrado por excelencia, en el cual el cuerpo es abolido por el luto y las privaciones, debe enfrentarse a un Carnal que se ríe de sus pompas, o al espíritu del Carnaval, donde reina la alegría de vivir y la afirmación plena de los sentidos. Señala Baudrillard que casi todas las herejías medievales tenían algo que ver con las reivindicaciones carnales de una resurrección anticipada de los cuerpos frente a la rigidez de los dogmas cristianos. Desde el siglo XVIII, afirma este autor, las filosofías sensualistas, empiristas, materialistas, fueron desplazando lentamente a los dogmas del espiritualismo tradicional.[36] Se puede decir que, hasta mediados del siglo XX, esta tendencia apuntaba a devolver al cuerpo un estatus digno, eliminando las rémoras de la vieja ideología que lo veía como carne vil y putrescible y cárcel del alma, y también del materialismo de la Revolución industrial, que lo redujo, como se dijo, a fuerza de trabajo al servicio del capital. Pero, ya en la segunda

[36] Cf. Jean Baudrillard: *La société de consommation*, Folio, París, 1997; p. 212. La edición original de esta obra data de 1970, por Éditions Denoël, también en París.

mitad del pasado siglo, la irrupción de los nuevos medios de comunicación, en especial, los electrónicos, fue desarrollando una cultura de masas que hizo del cuerpo su principal objeto de consumo. El equilibrio vuelve a romperse, pero ahora en sentido inverso, pues el cuerpo tiende a reemplazar al alma en su función moral e ideológica. El alma fue, a lo largo de la historia, el nombre que se daba a la profundidad interior, y como la cultura de masas se expande en superficie, eludiendo toda profundidad, será ya poco el metal que podrá hallarse en ese antiguo venero.

Lo anterior viene a recordarnos que el estatus que se da al cuerpo es un hecho cultural, mucho más determinante del nivel ideológico que lo que la antropología reconoció hasta el momento, pues se trata de una dimensión poco tratada por la literatura etnográfica.

Después de dos milenios de un puritanismo apenas morigerado por algunos movimientos estéticos, políticos y religiosos (las llamadas «herejías»), en Occidente el cuerpo parece ser redescubierto de una manera más definitiva, como algo ligado a los derechos esenciales de las personas. Y en efecto, se opera una fuerte tendencia que aspira a valorizar y liberar el cuerpo femenino y el de los jóvenes, una revolución sexual que hoy permite a las mujeres decidir sobre su propio cuerpo, rebelándose contra las normas fijadas por los hombres. Hubo en este sentido una evolución real e innegable desde el punto de vista social, al reconocerse derechos tan largamente postergados; pero desde el punto de vista cultural se presentan situaciones equívocas, cuando el cuerpo es vaciado, convertido en mercancía y fetichizado por las manipulaciones de la cultura de masas y la publicidad. Cabe asimismo la crítica al cuerpo al margen de la publicidad, al abordar las prácticas de la sociedad posmoderna.

El desarrollo capitalista potenció también el sentido de la propiedad privada, y el cuerpo humano no pudo eludir esta privatización que lo sustrae de la esfera social, convirtiéndolo en un objeto de consumo. La belleza y la juventud son mercancías caras, y solo pueden pagarlas quienes tienen mucho dinero. La competencia económica se traslada al cuerpo, donde se rivaliza

en los niveles de la belleza como si se estuviera en la bolsa de comercio. Las mujeres más bellas (juzgada esa belleza según los patrones del momento, que pueden variar de un año a otro) y los hombres más atractivos y atléticos tendrán las mejores cotizaciones. Pero tal estatus es difícil de mantener, pues exige someter al cuerpo a una serie de prácticas sacrificiales, como los ejercicios físicos intensivos que insumen mucho tiempo, los masajes, las dietas rigurosas y el ajuste escrupuloso a la tiranía de una moda manejada a su arbitrio por las empresas interesadas y la publicidad. Quien no se entregue a un culto excesivo a su propio cuerpo, cayendo en un fetichismo narcisista que impide ver al otro y amarlo de verdad, quedará fuera de la competencia.

Pero la belleza no se presenta sola, como en los ideales clásico y romántico, sino asociada al erotismo. O sea, debe ser una belleza funcional, regida por el culto al placer, un hedonismo que se traduce a la postre en un mito, pues se proyecta más en el imaginario que en la realidad. El erotismo puede entenderse como la sublimación, hecha desde una determinada cultura, del instinto sexual. Lo cultural tiene aquí un papel fundamental, pues lo que resulta erótico en una cultura no lo es en otra, y en una misma cultura, lo erótico va cambiando con el tiempo. El erotismo de principios del siglo XX hoy no excita a nadie y hasta suscita risa.

O sea, el erotismo no pertenece en absoluto al reino de la naturaleza, sino al de la cultura, y si se vacía de cultura, no es más que un despliegue banal y falso, un simulacro que empobrece los sentidos del cuerpo y lo degrada a los extremos de una sexualidad cruda y grotesca, sin huellas de los relumbres espirituales que le dan ese misterio que invita a descubrirlo, a conocerlo. Cuando no hay nada que conocer, que explorar, el sexo se bestializa por completo. El exacerbamiento del erotismo de la sociedad posmoderna parece estar enmascarando su impotencia para sublimar el sexo, pues para sublimar cualquier cosa hay que apelar a la tercera dimensión de la cultura, que es justamente esa profundidad abolida. A falta de verdaderos símbolos, se recurre a estereotipos y esquemas que funcionan como paradigmas de la nada, de la ausencia de sentido.

La belleza y la salud ya no son solo valores universalmente estimados, que toda sociedad define en términos culturales (así como hay una antropología de la enfermedad, hay una antropología de la salud), sino, como dice Baudrillard, verdaderos imperativos biológicos, pues quienes no las poseen, quedan sumergidos en la desesperanza y no será de ellos el reino de este mundo. Dicho imperativo de belleza no se reduce al cuerpo, sino que se extiende también a la segunda piel, o sea, a la indumentaria, donde la dictadura de la moda se casa ya con las empresas transnacionales. Sin una indumentaria bella, el cuerpo no luce, e indumentaria bella quiere decir prendas de marcas prestigiosas, las que pueden incluso no ser bellas en absoluto, siempre que las marcas sean visibles para no dar pie a sospechas de mal gusto.

La liberación del cuerpo comenzó por el rechazo de las normas morales que le impedían desplegarse en el escenario social, afirmando sus valores, pero no tardó en centrarse en un culto a este, que vino a ocupar el sitio antes concedido al cultivo del alma, o sea, la vida espiritual que alimenta a la cultura y el arte. En este sentido, la obsesión por mantener la línea y el culto extremo al cuerpo pueden verse como actitudes anticulturales, como lo era también su opuesto, el puritanismo cristiano.

En el universo de la publicidad, la belleza por excelencia está representada por la mujer, como si resumiera todo el potencial de la sexualidad. El cuerpo femenino bello y joven, apto para procrear, es visto como expresión de la naturaleza, por las fuerzas biológicas que operan en él. Esta exaltación de la belleza «natural» de la mujer permite escamotear las imposturas culturales que se tejen a su alrededor, dirigidas no a valorar un cuerpo por sus propias cualidades, sino a falsificar cualidades sobre un cuerpo considerado bello en ese momento para promover productos comerciales. O sea, otra vez la belleza funcional, un ser que se falsifica para acomodarlo a la ridícula función que debe cumplir. Esta apelación a una supuesta cercanía de la naturaleza involucró también en algunos casos al sexo masculino, como el mito occidental de la hipersexualidad de los negros para consumo de la mujer blanca, tan utilizado por los medios.

O sea, la liberación de la mujer apunta a potenciar su humanidad y a evitar que se reduzca a un objeto de placer, pero la sociedad posmoderna, al instaurar el placer como valor supremo, lleva a la mujer ya liberada a presentarse como un objeto de placer, y por lo tanto, lo comprenda o no, como un bien que está en el mercado, para ser consumido como los objetos. Pareciera que la mujer logró en Occidente el reconocimiento de su humanidad y riqueza espiritual justo cuando comenzaba la era del vacío, y ese vacío, al posarse en ella, anuló el sentido de su liberación. Si no hay ya una espiritualidad y una profundidad que, en la valoración social, estén por encima del placer sensual, ¿por qué no ser, ahora a conciencia, por libre decisión, un objeto del deseo, invirtiendo tiempo y dinero en incrementar su valor como mercancía? La instauración de una ética indolora le facilita la tarea, pues no estarán las grandes religiones para censurar su conducta. Dichas religiones veían siempre como corrupción moral lo que muchas veces era el rechazo de la moral dominante y una opción, por otra parte, más humana y menos hipócrita. En la sociedad posmoderna no juega ya esa otra moral alternativa, sino el abandono de toda preocupación ética, o su desplazamiento a los trasfondos de la conciencia, donde no estorbe con sus caducos imperativos. Con esto se quiere decir que no puede haber una auténtica liberación sexual al margen de toda ética relativa al cuerpo, ya sea propia de la persona o tomada del contexto social.

Nada vacía tanto de sentido al cuerpo como la publicidad, porque su energía simbólica se desplaza hacia una mercancía, y al mismo tiempo que la enriquece con un sentido falso (en términos culturales, ¿de qué puede servirle a un buen vino la belleza de una mujer?), se va vaciando de sentido, de la misma forma en que se vacía un recipiente que transfiere a otro su contenido. El cuerpo femenino que se reproduce hasta el infinito en la pantalla de televisión publicitando un jabón nos hará, tal vez, interesarnos en él, pero la mujer se irá cosificando, perdiendo la humanidad, y a la postre dejará incluso de ser un objeto del deseo, un ser cargado de erotismo, pues la espuma del jabón le habrá quitado lo que pudo tener de atractivo. Por eso, al hablar del rito, dijimos que en los verdaderos rituales de

la cultura el cuerpo se potencia, alcanza su máxima expresión y hasta comulga con los dioses, mientras que en los ritos de la publicidad y la cultura de masas se degrada, se cosifica.

Como resumen en lo que respecta al cuerpo en la cultura de masas, se podría señalar que mientras el propio cuerpo deviene el fetiche de un culto narcisista que lo sustrae de la esfera social, de la comunicación real, el cuerpo del otro se banaliza, convirtiéndose en un objeto de consumo que se adquiere en el mercado, en una mercancía como cualquier otra. La sensibilidad narcisista cae en la paradoja de exaltar el cuerpo propio y, a la vez, divorciarlo de quienes están llamados a admirar sus cualidades. El cuerpo es así tratado y moldeado como una obra de arte cuyo máximo destinatario es el mismo «artista», como un mensaje vuelto sobre sí mismo, sin receptor. El cuerpo no se sublima para encontrarse con y en los otros, mediante los resortes del amor y la solidaridad, sino que se carga de señas de identidad para perderse luego en el vacío. Esto último puede no afligir mucho al individuo, pues opera un discurso dualista que separa al cuerpo de la persona, convirtiéndolo en un *alter ego*, en una máquina de la que hay que obtener un rendimiento óptimo, en términos de una economía monetaria o del placer, como apunta David Le Breton.[37]

En la sociedad de consumo, el énfasis puesto en la estetización del cuerpo femenino ha desarrollado una cirugía plástica dirigida a remodelarlo, quitándole lo que le sobra y añadiéndole lo que le falta. Al llegar a la edad madura, la mujer (y, a menudo, también el hombre) buscará eliminarle las marcas de los años para rejuvenecerlo. Esta violenta remodelación de la naturaleza termina convirtiendo al cuerpo no en una obra de arte, sino en un extraño y a veces hasta repulsivo artefacto que lo distancia de la imagen que su entorno social se había hecho de él (identidad pasiva) y hasta de sus cualidades morales. Esta fuerte presión de la sociedad de consumo sobre el cuerpo real, que apela a las prótesis e incluso a la biotecnología, ensancha lo que la sociología ha caracterizado como cuerpo virtual, un

[37] Cf. David Le Breton: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995; pp. 157-159.

sobrecuerpo soñado que, al mediatizarse, puede hasta prescindir de cirugías, pues para eso están las avanzadas técnicas de edición digital, que lo remodelan sin dolor, para exhibirlo en la pantalla de televisión, lo que es hoy como decir el paraíso, el lugar más pleno y cierto del ser.

9. El cuerpo en la América indígena

Ningún otro pueblo del mundo alcanzó la perfección naturalista de la escultura griega, un equilibrio mayor entre lo físico y lo espiritual regido por la idea de salud, sin concesiones a los abismos del alma, la geometría y la abstracción. Lo que debería haber sido el final de un largo camino, se presenta, paradójicamente, como el gran comienzo de la civilización occidental, un grado de perfección naturalista que llega hasta donde es posible en la representación del cuerpo humano. Este comienzo brillante, reconocido siempre como tal por los pueblos de Europa, hace difícil de entender que dicha civilización se quedara pegada durante más de dos milenios a las representaciones naturalistas y realistas del cuerpo humano. Recién a finales del siglo XIX, cuando las vanguardias artísticas vienen a revolucionar las formas, se producirá un avance en el camino de la abstracción, que impone una racionalidad formal al plano emocional. Tal ruptura es, por cierto, tardía, tomando en cuenta que Europa llevaba varios siglos de contacto con América, África e incluso Oceanía, donde el arte es eminentemente simbólico y con una marcada tendencia a la geometría y la abstracción, pasando por un fuerte expresionismo.

La representación del cuerpo en la América indígena está en la escultura y, en un grado menor, en los petroglifos, la pintura al fresco, la cerámica, los códices y otros soportes. Las pinturas rupestres muestran una marcada tendencia a la abstracción, si se las compara con el arte europeo del Paleolítico. En sus culturas clásicas no se observa una represión del cuerpo por parte de ideologías que nieguen la vida y lo vean como algo pecaminoso, pues ni siquiera existía la noción de pecado. La violencia simbólica que a menudo se ejerce sobre él no pretende negarlo, sino, por el contrario, exaltar sus formas mediante la inscripción de signos identitarios que apelan a la

belleza o se presentan como puramente estéticos. Algunas culturas cultivan más el cuerpo que otras, y la mayoría de ellas valoriza especialmente la sabiduría y la profundidad, sin que esta dimensión espiritual actúe contra el cuerpo, ya sea en la realidad de la vida o en las representaciones del arte.

El arte del México antiguo tuvo también un gran comienzo con la cultura olmeca, que se despliega entre los años 800 y 350 a.C. Sus cabezas monumentales, de unos tres metros de altura, muestran un gran realismo en los rasgos, aunque no faltan otras en las cuales el modelo natural es totalmente alterado por una abstracción que, en ciertos casos, se acerca a lo geométrico. Ninguna de estas cabezas se parece a otra; todas tienen una expresión propia, diferente de las demás. En los yacimientos de La Venta se encontró una cabeza seria, de mirada profunda; otra, de expresión contemplativa; otra, con una sonrisa algo feroz; otra, con rasgos que denuncian un trastorno mental en el personaje. En el Monumento 1 de San Lorenzo hay una cabeza de ceño fruncido y una mirada infinita que muestra en los labios una fuerte sensualidad. El Monumento 4, acaso la cabeza más prodigiosa de todas, sugiere un abismo de espiritualidad y misticismo interior. Se puede decir que, por lo común, las esculturas olmecas intelectualizadas y abstractas tratan de conformar la idea de un dios creador, mientras que las más naturalistas y sensuales representan a hombres divinizados por el sacerdocio. Son escasas en esta cultura las figuras que muestran al cuerpo completo, pero en ellas se rompe toda proporción y no hay humanidad ni belleza en los rasgos.

Las mujeres bonitas de Tlatilco, realizadas en pastillaje, son consideradas la máxima expresión del arte del Preclásico Medio del Valle de México. A pesar de su sensualidad, el erotismo y la profunda humanidad que las caracteriza, no pueden interpretarse como un arte naturalista, pues la intención simbólica es, en ellas, manifiesta; aunque se trata de un simbolismo que no apela al concepto, sino al sobredimensionamiento de ciertas partes del cuerpo. Dichas figuras femeninas hablan de un gran amor a la vida, mas, para rendirle culto, no es preciso remedar las formas naturales a la perfección, cuidando las proporciones. No hay armonía en ellas. Las mujeres tienen pechos pequeños, pero sus

caderas son anchas y sus muslos poderosos, sin ajustarse a las medidas del resto del cuerpo. Los pies son también diminutos, y los brazos suelen reducirse a muñones, para no distraer la atención de su centro de gravedad. Una figura femenina encontrada en esta ciudad es incluso bicéfala, belleza artística que en este caso se divorcia por completo de la naturaleza, pues, vista desde allí, sería una representación de lo monstruoso. El vientre abultado de algunas figuras nos dice que están por dar a luz, y su deformidad implica un sacrificio de la belleza natural en función de un símbolo. Hay también figuras de mujeres que amamantan o arrullan a sus hijos, en las que el erotismo cede a su fin, que es la propagación de la vida, y a la honda humanidad y ternura que expresan. O sea, el arte de Tlatilco nunca se propone ser una copia fiel de las formas naturales, sino que las manipula en función de un simbolismo que rechaza las frías abstracciones que dominarán después el arte del México Central. En las figuras masculinas de esa cultura, se observa un mayor alejamiento de las formas naturales. Son hombres de barro con la cabeza deformada, los dientes mutilados, el pelo rapado o peinado de formas extrañas, y el cuerpo bajo y rechoncho como el de las figuras olmecas, lo que habla de la influencia en el Altiplano de este antiguo pueblo del Golfo de México.

El aliento humanista de Tlatilco se perdió en el arte posterior, aunque continuó librándose la lucha entre realismo y abstracción, la cual culminó en Teotihuacán con el triunfo de la geometría como una forma concreta de abstracción. La abstracción geométrica conservará elementos del cuerpo, pero en un montaje arbitrario que sacrifica toda idea de simetría, armonía y proporción. Las máscaras teotihuacanas muestran un grado mayor de realismo, pero lo que domina la escena escultórica es la abstracción geométrica. Una clara muestra de ello es Chalchiuhtlicue, la diosa del agua viva, que lleva una falda de jade, encontrada cerca de la Pirámide de la Luna.

Se podría decir que las características formales de la escultura azteca se definen por la abstracción del conjunto y el realismo en el detalle. Mientras los rasgos realistas se presentan como una concesión a la vida, el marco abstracto nos remite a la cosmología, pues procura siempre captar los atributos de la divinidad. El arte azteca no exalta a la vida humana, sino que expresa el

terror que se experimenta por los dioses y lo que el hombre sacrifica para mantener el equilibrio cósmico. La vida tiene escaso valor. «¿Es verdad que se vive sobre la tierra?», pregunta un canto náhuatl, para responder que solo un poco. La *Coatlicue* exhibida en el Museo Nacional de Antropología de México, considerada la obra cumbre de la escultura azteca, es también la más cargada de símbolos abstractos, cuya interpretación resulta harto compleja. Su estética comulga más con el terror y lo monstruoso que con la belleza, y a pesar de que representa la deidad de la tierra, las formas naturales no se muestran en ella.

Los mayas fueron llamados los griegos de América por el refinamiento de su civilización y la riqueza de su arte, aunque este, si bien es muy valioso, está lejos de expresar la exaltación de las formas naturales realizadas por los griegos. Para empezar, el arte maya no busca en momento alguno su autonomía de la esfera de lo sagrado, y tampoco se propone como objetivo remedar a la perfección el cuerpo humano, sino, en todo caso, valerse de él para revelar complejas simbologías. Su abstracción tiende a lo geométrico, y por momentos recurre también al expresionismo, pero sin acercarse a la estética del terror de los aztecas. Sus formas nada tienen de crueles y, al igual que las griegas, dan una idea de humanidad y profundidad. Algunas cabezas de piedra halladas en Palenque y la isla de Jaina que se exhiben en el Museo Nacional de Antropología de México muestran un acentuado realismo, aunque nunca están despojadas de elementos simbólicos. No se trata de un arte que niegue la vida y el cuerpo, sino de uno que busca su sentido en las honduras de lo sagrado, mediante una estética decididamente humanista pero no naturalista, a pesar de que a partir del año 630, como señala Morley, fueron dejando atrás los últimos vestigios de arcaísmo en el modelado de las figuras que se observa en el Preclásico y perfeccionando las técnicas para trabajar la piedra y los metales. El dominio de las proporciones en la representación del cuerpo humano no los llevó al sacrificio de la dimensión simbólica.

En las distintas culturas que conforman la civilización andina no se advierte una intención naturalista extrema, a pesar de que el tratamiento sensual y armónico de la figura

femenina se muestra ya con claridad desde la Fase III de Valdivia (unos dos mil años antes de Cristo, en la costa ecuatoriana), considerada por algunos arqueólogos la cultura madre de América, que habría incluso influenciado a los olmecas. En ciertos casos se manifiesta una fuerte tendencia expresionista en el tratamiento del cuerpo y, en especial, de los rasgos faciales; pero mayor es la tendencia a la abstracción geométrica, en la que rara vez faltarán detalles realistas bien proporcionados. La finalidad principal que surge de las obras es simbólica, por lo que las formas son manipuladas para sobresignificar algunas partes del cuerpo, lo que se hace subdimensionando otras, que resultan así desimificadas. Luis Guillermo Lumbreras destaca el marcado naturalismo de los wacos de la cultura moche, en la que el artista gozaba de plena libertad de expresión en lo formal, dentro de las rígidas pautas del arte cerámico, aunque al llegar a la Fase IV se advierte ya una tendencia a la abstracción. Dichos wacos muestran la deformación craneana como parte del adorno personal. También en la Fase II de la cultura nazca se observa un naturalismo sobrio y refinado en la representación del cuerpo humano, aunque ya en la fase siguiente se deslizará hacia la abstracción y la mitificación de los personajes.[38] En el Período de Desarrollo Regional de Ecuador (entre 500 a.C. y 500 d.C.) se advierte un dominio de la figura humana en las culturas de La Tolita, Jama Coaque y Bahía, pero casi siempre están cargadas de elementos simbólicos, por lo que el manejo de las proporciones no las lleva a cultivar el naturalismo como un fin en sí, sino a potenciar el poder comunicativo de los símbolos.

Mas, al referirnos al tema del cuerpo en América, no se puede reducir el análisis a la representación que de él se hace en la escultura, la pintura y la cerámica, pues, como ya vimos, el mismo cuerpo humano constituye un espacio privilegiado de la expresión artística, como advierte Escobar a propósito de los chamacoco, quienes pintan su cuerpo con la misma o mayor fruición que un artista de caballete pinta una tela, y no solo para

[38] Cf. Luis Guillermo Lumbreras: *De los pueblos, las culturas y las artes del Antiguo Perú*, Moncloa / Campodónico, Lima, 1969; p. 152 y ss.

destacar sus formas, sino también para recrearlas, en función sagrada o puramente lúdica. Y no siempre se pintan a sí mismos: a veces también son pintados por otros, especialmente en aquellas partes, como la espalda, donde no pueden hacerlo ellos solos.[39] Pareciera que los pueblos que se vuelcan a la escultura, la cerámica y la pintura de un modo intenso no dan tanta importancia al cuerpo como espacio del arte. Además, la realización de esculturas y abundantes piezas de cerámica está señalando una existencia sedentaria, pues los pueblos nómades o seminómades no pueden permitírselo, por la dificultad de transportar tal bagaje. Quizás esta realidad antropológica llevó a varios grupos a volcar en el propio cuerpo toda su creatividad, para inscribir en él símbolos religiosos, sociales y estéticos. Nos referimos ya a los caduveo, los selk'nam y otros pueblos que convirtieron a su cuerpo en verdaderas obras de arte. En cuanto a los chamacoco, Escobar observa una significativa diferencia entre las dos parcialidades que integran esta etnia: los ebytoso y los tomaráho. Los primeros desarrollaron una cultura material, incentivados acaso por los misioneros salesianos, quienes les extirparon casi por completo la gran fiesta de los Anábsoros; mientras que los segundos, libres de esa aculturación religiosa, desdeñan las artesanías y vuelcan todo su ingenio creativo en el esplendor de sus ceremonias y prácticas chamánicas. Por las pinturas, adornos plumarios y de otro tipo que se ponen sobre el cuerpo, así como por la intensidad dramática que alcanzan sus rituales, se puede asegurar que el cuerpo es, para los tomaráho, el espacio privilegiado de la forma, y que lo que no pasa por él les interesa poco.[40]

10. El cuerpo en el África negra

La historia de las formas visuales en África guarda cierta afinidad con la de América y se distancia por completo de la europea, pues, salvo excepciones, no existió en ella un gran apego

[39] Cf. Ticio Escobar: *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*, ob. cit.; pp. 136-137.

[40] Ibíd.; p. 81.

al realismo ni la obsesión de reproducir el cuerpo humano hasta sus más pequeños detalles. El arte prehistórico, representado por las 15 mil pinturas rupestres halladas en las mesetas centrales del Sahara y, en especial, por los frescos de las grutas de Tassili, muestran, tanto en las figuras más toscas como en las más refinadas, una intención simbólica que a menudo apela a una gran estilización de las formas. O sea, seis mil años atrás ya se pintaban figuras humanas y animales con un desapego al realismo que Europa solo logró recién, de un modo claro, en el siglo XX. La intención utilitaria de dichas pinturas se expresa, así, mediante una estética que no pretende en ningún momento copiar la naturaleza, sino recrearla con total libertad. Los cuerpos humanos alcanzan una gran plasticidad y gracia, pero no buscan ser sensuales ni llamar la atención sobre ellos, sino armar conjuntos a los que, desde una óptica actual, podemos considerar sumamente bellos, como muchas escenas de música y danza allí encontradas, cuyo significado debió ser religioso. También el manejo de los planos, sin perspectiva alguna, puede darnos hoy, en relación con la estética europea, la idea de modernidad. O sea, no son formas envejecidas o atadas a una época determinada, como la casi totalidad de la pintura europea anterior al siglo XX, por más perfecta y valiosa que sea.

El más antiguo testimonio del arte escultórico del África negra se dio en la actual Nigeria con la cultura de Nok, que se desplegó entre los años 500 a.C. y 200 d.C. Las cabezas y fragmentos de cuerpos en barro cocido que de ella se encontraron muestran cierta homogeneidad estilística y cuidado en los detalles, como el tratamiento geométrico de los ojos, frecuentemente triangulares. Su tradición plástica se abrió en dos corrientes: una, apunta hacia la esquematización —la que se presenta como la más vigorosa—, y la otra, hacia el naturalismo.

El arte de Ifé, ciudad santa de los yoruba, también en la actual Nigeria, puede considerarse la más alta expresión del naturalismo en África. Si Nok marca el período antiguo, Ifé representa el período clásico, que tuvo lugar entre los siglos XII y XV. En efecto, la producción cerámica de Nok y la de Ifé presentan caracteres comunes, pero Ifé abandona el

tratamiento geometrizante que predominaba en Nok, en beneficio de una figuración a la vez sensual e idealizada, como señalan Leiris y Delante.[41] Sus mayores logros son las cabezas de bronce, realizadas con la técnica de la cera perdida, y también las de terracota. En algunas de ellas, la proporción natural de los rasgos puede considerarse perfecta por la alta pureza formal y humanidad que alcanzan los rostros, mientras que en otras se advierten leves alteraciones de intención expresiva, aunque se cuidan de evidenciar dicha manifestación para no romper el equilibrio del conjunto. Algunos autores, en su afán de explicar el enigma de este estilo riguroso, tras relativizar la herencia de Nok, le atribuyen una posible influencia griega o nubia, aunque tales hipótesis no pudieron ser probadas hasta la fecha por la arqueología ni por ninguna otra fuente histórica. Pero no todo el arte de Ifé responde a patrones naturalistas; hay también esculturas barrocas y otras que se acercan al expresionismo, aunque sin sacrificar el realismo.

Situado en la región forestal del delta del Níger, el reino yoruba de Benín se presenta como el sucesor de Ifé en el plano artístico. Alcanzó su apogeo en el siglo XVI, y entró en decadencia en el XVIII. Muchas de sus esculturas mantienen el naturalismo de Ifé, como la célebre figura con peinado en forma de cuerno que representaría a Idia, la madre del *oba* (rey) Esigie. Se cree que casi todo el arte de Benín tenía una intención retratista, como en este caso, o conmemorativa de un acontecimiento. En estas últimas suele desaparecer el rigor naturalista, aunque no el realismo que sustenta una estética que no se pronunció por lo simbólico, quedando en África casi como la única gran excepción. En dicho arte no se advierte una intención de exaltar las formas naturales con rasgos sensuales, sino tan solo de representar la dignidad y nobleza de los personajes elegidos. La opción realista se mantiene en las esculturas que realiza hoy el pueblo yoruba, por lo general, en ébano y otras maderas duras.

[41] Cf. Michel Leiris y Jacqueline Delange: *Africa Negra. La creación plástica*, Aguilar, Madrid, 1967; p. 309.

Las máscaras del país dan, en Costa de Marfil, constituyen otro punto culminante del arte africano en lo que respecta a la representación del cuerpo humano. Claro que se trata solo de caras, pero la intención realista de muchas de ellas no se acerca jamás al naturalismo de Ifé y Benín. Por el contrario, se deslizan hacia el expresionismo, llegando incluso a la abstracción. Más que exaltar el cuerpo en sí, tratan de mostrar una fuerza espiritual. De ahí que los rasgos no sean sensuales (aunque en algunas de ellas los labios suelen tener un fuerte toque de este tipo), sino que expresen ese ligero gesto irónico de la verdadera sabiduría. En otras, el vacío de los ojos y los labios nos remite a algo que está más allá, acaso la misma condición humana, signada por la muerte.

El arte de los baulé de Costa de Marfil prefiere las figuras de cuerpo completo, aunque sin preocuparse por la proporcionalidad entre las partes. Vemos, así, cuellos largos y gruesos que sostienen una cabeza pequeña, brazos más largos que las piernas, pequeños pechos en las mujeres, e incluso figuras andróginas, de neto carácter simbólico, que sintetizan los dos sexos: lo masculino suele representarse con una cornamenta de antílope, y lo femenino, con los pechos y la vulva. A pesar de esto, existen también aquí artistas célebres dedicados a fijar en una máscara o figura los rasgos de un hombre o una mujer cuya belleza les ha impresionado. A veces, las mujeres pagan para ser tomadas como modelos.

Las manipulaciones de la proporcionalidad de las partes del cuerpo realizadas con intención simbólica son muy recurrentes en el arte del África negra. En estas figuras, además de la dialéctica entre lo que se muestra y lo que se oculta, propia de todo arte, está la dialéctica de lo mostrado, o sea, entre lo que se exagera y lo que se minimiza, que por lo común no obedece a un capricho del artista, sino a las exigencias del mito y el ritual. En ellas, la sexualidad no es usualmente presentada mediante cuerpos que incitan a explorarla, sino como una verdad filosófica, como un principio vital que rige el mundo.

En lo que atañe al uso del cuerpo en los rituales y las danzas del África negra, rigen en Occidente prejuicios que ya algunos autores se ocuparon de disipar. El exceso de fuerza vital

y expresiva no quiere decir descontrol, y menos, lubricidad. El trance no puede ser visto como un delirio colectivo ni como frenesí orgiástico. Alfred Métraux, refiriéndose al vudú haitiano, señala que aun las danzas ejecutadas con sentido rítmico y admirable agilidad carecen de todo rasgo dionisiaco. Más bien son ejercicios difíciles a los que se dedican los bailarines con todo su ser, sin dejarse llevar por movimientos desordenados. El ritual exige que los dioses estén presentes en momentos determinados de la ceremonia, y nunca dejan de aparecer en el instante previsto, pues se trata de un fenómeno controlado que obedece a normas precisas.[42] Claro que el desenfreno también existe y se manifiesta con frecuencia, aunque generalmente no en el marco del ritual, sino cuando la fiesta prosigue fuera de él. Tampoco debe ligárselo a un espíritu dionisiaco, pues este se define a partir de un mito occidental, como un principio filosófico que se opuso a lo apolíneo, en una dialéctica que consideramos inaplicable al pensamiento africano.

Es que el cuerpo en África está siempre en función social, no se entrega al individualismo ni al hedonismo narcisista. Dicha función se revela incluso más exigente que en otras partes del mundo, pues impone al cuerpo una serie de prácticas a las que antes englobamos bajo el rótulo de violencia simbólica, por el afán desmedido de imprimirle signos, aun al precio de producirle mutilaciones y marcas irreversibles. Es más la exigencia social que el placer del individuo lo que conduce a tal violencia, a la que no pocas personas tratan de sustraerse. O sea, a menudo no se trata de exaltar el cuerpo, sino de escribir en él datos identitarios y de modificar su naturaleza en aras de los argumentos de la cultura. Tal tipo de escritura requiere también que el cuerpo no se oculte, sino que se exhiba todo lo posible, para incrementar así el espacio del signo.

Se dijo ya que los pueblos nómades o seminómades, que no pueden transportar más que los objetos necesarios, no vuelcan su creatividad en la producción de objetos, sino en la simbo-

[42] Alfred Métraux: «Histoire du Vodou», en *Presence Africaine*, vol. XVI, París, 1957; p. 89.

lización y estetización del propio cuerpo, el cual pasa a ser el espacio privilegiado del arte. La dicotomía señalada para las dos parcialidades de los chamacoco del Chaco Boreal, se da en África con una claridad meridiana. Basta, para comprobarlo, comparar las prácticas simbólicas de las tribus nómades del África Oriental, centradas en el cuerpo, con las de los pueblos del África Occidental, cuya larga historia de sedentarismo les permitió crear las mejores expresiones del arte negro aplicado a los objetos. Aunque también someten al cuerpo a algunas formas de violencia simbólica, están muy lejos de igualar las prácticas de las tribus que rodean el lago Turkana. Pero aunque la escultura figurativa es poco frecuente en el África Oriental, se dan casos de culturas que se destacan en la realización de máscaras y estatuillas, como los makonde de Tanzania y el norte de Mozambique.

Entre los nuba de Kau, remota región montañosa de Sudán, solo los jóvenes sanos, que se consideran en posesión de un bello cuerpo, pueden ir desnudos. Los hombres que se retiran de la lucha a cuchillo —lo que sucede a los 28 ó 30 años— dejan de adornarse, pintarse e ir desnudos; y también cuando tienen alguna enfermedad o deformidad. Las jóvenes pueden andar asimismo desnudas si no tienen una enfermedad o deformidad, pero en cuanto quedan embarazadas, deben vestirse y no volverán a mostrarse sin ropa por el resto de su vida. O sea, el derecho a la desnudez pública está regido por patrones estéticos y reconoce una fuerte base biológica, observable en muchas especies animales. El despliegue de la desnudez cumple una función esencialmente reproductora, como esos fulgores efímeros, y con frecuencia costosos, que la naturaleza se permite en aras de la selección. En los hombres, la desnudez, como vimos, viene asociada a la lucha a cuchillo, la que produce siempre sus víctimas. La exaltación del cuerpo es evidente en los nuba, como lo muestra el hecho de que tienen un nombre para cada uno de sus músculos y para cada postura. Distinguen así, con verbos diferentes, entre acuclillarse con todo el pie apoyado en el suelo o solo con la punta. La desnudez aquí se acentúa con las pinturas faciales, las que si bien poseen cierta base religiosa e

incluyen también códigos sociales, enfatizan la función estética, vinculada en forma directa a la atracción sexual.

Entre los karo de Etiopía, los participantes wodaabe del Baile del Encanto se despliegan en el contexto ritual, con sus bellas pinturas corporales de un intenso color rojo, ocre y amarillo, sus indumentarias especiales y su excesiva carga de adornos, como deslumbrantes obras de arte en movimiento que, por apelar, además, a todos los recursos gestuales, podrían definirse como expresionistas.

11. La acción como arte

El arte escrito en el cuerpo es una carta de identidad de trascendental importancia tanto en los diversos ámbitos de la vida cotidiana como en el campo de lo extracotidiano, pero los mayores logros expresivos se dan en la acción. Esta, al poner en escena el imaginario tanto social como personal, torna más perceptibles los significados profundos de la experiencia colectiva. Aunque, con fines metodológicos, optamos por tratar a ambos niveles por separado, no se deben descuidar sus conexiones, pues el arte escrito sobre el cuerpo, al fortalecer los sentidos, torna más intensos y creíbles tanto el ritual como la representación. Los chamacoco, para sentirse dioses al actuar como tales en la fiesta de los Anábsoros, deben antes vestirse como dioses. Los teatros de Oriente carecen de escenografía, por lo que esta función es atribuida al traje, el cual, con el apoyo de las luces, dilata al cuerpo hasta el punto exijido por la naturaleza del personaje. Más que un simple vestuario, el traje deviene algo así como una prótesis (la expresión es de Grotowski) y una escenografía en movimiento. Cuanto más fastuoso sea un traje, el actor o personaje ritual, además de cargar durante un largo tiempo un peso que puede llegar a los 30 kilos, debe trabajar más intensamente con todo el cuerpo para dar vida a cada uno de sus elementos, pues la inercia de cualquiera de ellos convertiría a lo numinoso en ficción. Claro que hay casos en los que esta regla parece invertirse, como, por ejemplo, el candomblé de Salvador de Bahía, en el que el trance de posesión (el descenso del *orixá* al cuerpo de la sacerdotisa o *filha do santo*) no depende del uso de máscaras ni de una indumentaria especial,

y menos aún de tatuajes, pinturas y adornos: los atributos de la divinidad le son colocados luego de que se opera el cambio de cuerpo. La lucha entre los selk'nam de Tierra del Fuego, la cual, más que un deporte, constituía para ellos un verdadero arte, comenzaba cuando uno de los mejores luchadores del equipo desafiante se paraba en el borde de la palestra y arrojaba la capa al suelo, para dejar ver su cuerpo desnudo, pintado de rojo con rayas blancas verticales. Ese conjunto de luchadores trabados en lucha, con la piel pintada y brillante, se encuadraba plenamente en las artes de la representación. Sin dichas pinturas, se podría pensar que se trataba tan solo de una justa deportiva. También en la escena denominada *Kéwanik*, los hombres y mujeres de esta etnia bailaban desnudos y con la piel cubierta de pinturas de un alto contenido simbólico, las cuales imprimían a la danza gran sensualidad e intensidad. Según Gusinde, en esta danza consagrada a Tanu, hermana de la temible Xalpen, los selk'nam alcanzaban su más alto grado de expresión artística. Lo central era esa danza colectiva; pero, sin el arte aplicado previamente al cuerpo, no hubiera producido jamás el mismo efecto. Otro tanto puede decirse de las pinturas corporales que usan los luchadores nubas de Kau, que estetizan con ellas, como se dijo, su pelea a cuchillo.

Tras esta salvedad para mostrar los fuertes nexos que se operan entre estos dos planos del arte del cuerpo, pasamos a abordar tan solo el que atañe a la acción, para lo que tomaremos al cuerpo, no ya como una materia en la que inscriben signos de distinta naturaleza y finalidad, sino como un ente actante, que despliega su energía para producir significados. La mayor parte de los movimientos que realiza el hombre diariamente tiene un sentido práctico y no alberga intención comunicativa alguna, o sea, carece de significado. Si camino sólo para trasladarme de un lugar a otro, ninguno de mis pasos tendrá una intención comunicativa. Incluso en un escenario ritual o teatral hallaremos pasos cuyo único propósito será trasladar al actante desde un sitio en el cual produjo significados hasta otro donde seguirá produciéndolos. Dichos pasos suelen ser semánticamente neutros, a menos que se quiera aprovechar la necesidad de traslado para producir un sentido, que, en tales

circunstancias, será por lo común lateral a la acción dramática o preparatorio de la próxima escena. No obstante, los desplazamientos en el ámbito de lo extracotidiano pueden carecer de un contenido semántico pero no ignorar el aspecto estético. Así, en Japón se considera al teatro Nô un arte centrado en los pies o, más bien, en la técnica de caminar llamada *hakobi*, mediante la cual el actor se desliza sobre el escenario con giros y sonoras pisadas, moviendo muy levemente los brazos y manteniendo casi inmóvil la parte superior del cuerpo. Claro que en este arte los pies no reducen su función al plano estético, pues se les confía también un papel semántico destacado.

Cabe aclarar, por obvio que resulte, que no toda acción dirigida a producir un significado tendrá necesariamente un efecto estético, y que lo estético se despliega también en la vida cotidiana, fuera de lo que se ha dado en llamar una situación estética. Pero pareciera ser que la acción, para alcanzar los significados más profundos, debe desplegarse en el escenario de lo extracotidiano e implicar también técnicas extracotidianas de uso del cuerpo, pues en ellas el actante tiene plena conciencia de los significados que va creando con sus movimientos y sabe cómo lograrlo. Las técnicas cotidianas del uso del cuerpo que posee un grupo social determinado, en cambio, suelen ser inconscientes, incluso hasta cuando se aventuran en el terreno de la belleza. Así, hombres y mujeres se despliegan en la vida diaria con gestos y movimientos sensuales, a menudo sin percatarse de los mensajes seductores que emiten.

Antes de ahondar en este tema, cabe señalar algo que caracteriza al arte de la acción: la necesaria presencia de un otro, que puede ser tanto el participante de un ritual, como un espectador. Mientras que los signos escritos en el cuerpo suelen ser grabados en soledad, como un acto íntimo y a veces secreto, la acción solitaria, sin receptor alguno, cae en el vacío, no produce un significado, y servirá tan solo como catarsis del propio actante, como mera descarga de energía o como ejercicio preparatorio de una acción simbólica que se realizará después ante otros o con otros. Los significados, en una acción concreta, no pueden ser guardados para una futura instancia, a menos que se realicen ante una cámara de video que los registre para ser luego mostrados en diversos contextos.

En su célebre *Manual de etnografía*, Marcel Mauss se refiere a las técnicas del cuerpo, y propone estudiarlas con la ayuda de fotografías o de filmaciones en cámara lenta, y tomando en cuenta la edad de las personas, pues a las limitaciones físicas suelen sumarse las culturales, que, por ejemplo, impiden a un hombre mayor moverse con la soltura de un joven, por más que aún pueda hacerlo. Debió agregar el sexo, pues también pauta los movimientos. Las técnicas corporales de la mujer no son similares a las del hombre, salvo tal vez en unos pocos terrenos. Mauss se refiere aquí muy brevemente a las técnicas cotidianas de uso del cuerpo, aunque contempla también un aspecto que se abre a lo extracotidiano: la respiración, a la que tanta relevancia se da en Oriente (el yoga, por ejemplo). Manda estudiar su ritmo en la danza y en los rituales mágicos, fijándose asimismo en los movimientos de brazos y piernas que lo acompañan o marcan. Con esto quiere señalar que, en tales circunstancias, la respiración no es igual, y que varían también los movimientos que la acompañan, pero en momento alguno alude a esa fuerza que anima la estética del cuerpo como actante: la energía que despliega en el acto. Mauss se refiere también, muy al pasar, a los movimientos realizados con el cuerpo entero, dando así a entender que hay otros producidos solo con una parte de él, desarticulados del conjunto.

Esta dimensión soslayada nos introduce en el rico territorio del gesto. Para la teoría clásica, ellos eran tan solo un complemento del habla. Fue Meyerhold quien introdujo una ruptura en la práctica teatral, abriéndola a un campo de gran complejidad semántica, en el cual la acción plástica del actor no tendrá ya que acompañar, como un complemento armónico, las palabras del personaje. La unidad se transformó así en una dialéctica entre los gestos y las palabras, e incluso entre los gestos mismos. La importancia de esta ruptura radica en que las palabras expresan las intenciones que el personaje manifiesta en relación con otros personajes o el pensamiento que declama socialmente, mientras que los gestos a menudo desnudan la verdad de esas intenciones, relaciones y proclamas.

En lo sucesivo, el lenguaje hablado deberá confrontarse con el lenguaje de los gestos, e incluso con otros elementos narrativos que generan sentidos en la representación, como la música, la danza, la acrobacia, los ruidos, el silencio, los objetos rituales o escénicos, y otros.

Lo anterior nos obliga a analizar las distintas funciones que el gesto puede cumplir en relación con la palabra. La función será *afirmativa* cuando el gesto se limite a confirmar lo enunciado por la palabra, concordancia que resultará redundante si no existe una necesidad real de afirmarla, ya sea para subrayar la importancia de lo que se dice o por una exigencia del ritmo. Si el gesto ilustra y complementa la palabra, añadiendo una información que armonice con ella y reduzca o diluya su ambigüedad, la función será *de complementación*. Si el gesto suple a la palabra, a fin de ahorrarle descripciones tediosas que la desgastarían y de mantener así su valor expresivo, estaríamos ante la función *supletoria*. Si un gesto cuestiona a la palabra, sembrando dudas, pero sin contradecirla frontalmente, cumplirá una función *crítica*. Si el gesto contradice abiertamente a la palabra, como un rechazo total a lo que ella dice, su función será *contradictoria*. Por último, si el gesto parodia la palabra, señalando su falencia con los recursos de la risa, estará cumpliendo una función *paródica*.

Estas seis funciones del gesto pueden repetirse no solo en su dialéctica con los otros elementos narrativos no verbales, sino también en relación con otros gestos, pues en un mismo instante el cuerpo puede emitir distintos mensajes gestuales, al ser varias sus partes semánticamente activas, lo que torna aún más complejo el sistema de producción de significados, obligándonos a observar detenidamente cada una de sus partes. Se sabe que el rostro es la zona principal de la expresión gestual, cuya dinámica puede llevarlo a producir una larga serie de significados concordantes o contradictorios en un breve tiempo, como hacen los mimos. A veces también se inmoviliza en una expresión tensa o intensa, como una forma de apuntalar un sentido hasta lo revulsivo, acercándose así a la máscara, aunque solo por unos instantes. La máscara implica, de por sí, una renuncia al juego de la musculatura facial,

lo que ha llevado a verla como una especie de decapitación del actor. En algunas representaciones rituales o artísticas suele acompañar al personaje durante toda su actuación, pero lo más frecuente es que la use en un determinado momento, para regresar luego a su personaje, o que cambie varias veces de máscara en el curso de una misma representación, asumiendo así sucesivos personajes, como en el teatro griego. Claro que esta ductilidad tiene el inconveniente de restar hondura filosófica o, al menos, psicológica a los personajes asumidos, convirtiéndolos así en lo que la teoría literaria llama personajes planos.

En el espacio del rostro se deben destacar las posibilidades del ojo, el cual puede verlo todo —aunque no a sí mismo— y transmitir, desde su escasa movilidad, una multitud de sentidos. En los países musulmanes, donde las mujeres suelen ir veladas, se ha estudiado la multitud de signos que estas pueden emitir con ellos, los que parecen contrarrestar con eficacia la limitación impuesta por la cultura. Al actante no le basta ver, sino que debe mostrar que ve o lo que ve en cada momento. La acción de ver rebasa la mera sensación visual, al implicar una plena conciencia de lo que se está viendo y dar incluso a entender el placer o rencor que ello produce.

El segundo plano de la construcción gestual está dado por los brazos, aunque lo más expresivo de ellos reside en las manos, las cuales llegan a generar, por sí mismas, un lenguaje culturalmente codificado, como en el caso de los sordomudos y muchos otros que brinda la etnografía. En el campo del arte, las codificaciones más elaboradas son las del *hasta-mudra* de las danzas de la India, desde el Bharata Natyam, considerada la más clásica, hasta las danzas Kathakali y Odissi. A partir de algunas raíces de *mudra* (el Bharata Natyam tendría 32 raíces, el Kathakali 24 y el Odissi unas 20), se despliega un lenguaje complejo que el neófito puede interpretar como meros movimientos cinéticos, aunque conforman signos visuales precisos, de escasa o nula ambigüedad. Los *mudras* son combinados por la bailarina en composiciones denominadas *samyuta*, que sobrepasan con facilidad los 200 signos. Mediante ellos, se habla del pájaro, el pez, la culebra, la flauta, el hogar, el río, la montaña y otros tipos de objetos y aspectos de la naturaleza.

Traducen también perplejidad y humillación, muerte, éxtasis, sueño, revelación, seducción. En el teatro chino hay codificadas más de 50 posiciones de las manos, usadas para caracterizar a los personajes —subrayando los contrastes entre los distintos papeles— y, sobre todo, para diferenciar a los personajes femeninos de los masculinos, pues son hombres quienes interpretan a las mujeres. También en Occidente el lenguaje de las manos posee antecedentes antiguos, ligados a las tradiciones griegas, romanas y hebraicas, de las que un autor inglés reunió, a mediados del siglo XVII, más de 200 imágenes.

A continuación viene el torso, cuya expresividad es menor, aunque adquiere un papel destacado en la posición del cuerpo en el espacio y en la regulación del equilibrio general de sus partes. En él se inscriben asimismo con fuerza sus atributos sexuales. Finalmente, están las piernas, rematadas por los pies, partes cuya especial capacidad de producir sentidos ya estudiamos.

Frente a esta complejidad, se puede decir que el gesto que critica, contradice o parodia se impondrá siempre sobre el otro, sin que cuente para nada la importancia semiológica del centro de producción e incluso el apoyo que puedan dar a este la palabra y otros elementos narrativos. Así, nada obsta a que los pies, mediante un breve salto o giro, destruyan un sentido generado por el rostro con toda la belleza de la cual es capaz. Por cierto, los gestos deben interpretarse siempre en el marco de cada cultura, pues sus significados son menos universales de lo que se supone, y obligan, para profundizar en dicho terreno, a recurrir a una antropología propia.

Patrice Pavis distingue entre gestos psicomotrices y gestos simbólicos. Los primeros no aspiran a establecer una comunicación con otros, sino a describir una acción. En los simbólicos, en cambio, se quiere expresar algo, ya sea un sentimiento o un pensamiento.[43] Cabe distinguir también entre gesto y gestualidad. El primero nos remite a una acción corporal específica, mientras que la segunda conforma un sistema con cierta coherencia, que da cuenta de la forma en que un

[43] Cf. Patrice Pavis: Ob. cit., 1994; p. 161. (Reproduzco el término «gestos *psicomotrices*», tal como lo utiliza el autor referido.)

individuo o personaje se expresa con el cuerpo, y que se relaciona, por lo tanto, con su identidad.

Las artes del cuerpo no solo incluyen la acción ritual, la representación teatral y la danza, sino también otras ramas que lo involucran en menor medida, como el canto, la música y la narración oral, las cuales suelen darse también en el marco del rito. Ciertos tramos del rito pueden prescindir de elementos estéticos, pero lo común es la presencia de ellos, pues aseguran su eficacia y le imprimen una mayor intensidad. Claro que una danza ritual mostrará distintos niveles de ejecución. Algunos bailarines serán diestros y se moverán con verdadero arte, enriqueciendo los sentidos de su danza y del mito que la sustenta, y otros lo harán tan mal que empobrecerán el rito y los sentidos que a esa danza otorga el mito. La pobreza del arte, de lo estético, puede conllevar el desastre, pues los dioses —espectadores muy exigentes—, de sentirse ofendidos, castigarán a la comunidad.

Eugenio Barba toma de Marcel Mauss el concepto de técnicas del cuerpo, pero no centra su interés en las cotidianas, sino en las extracotidianas. Esto tendría un correlato en la literatura, donde el lenguaje poético se diferencia del cotidiano al asumir una función estética. La idea de separar el uso cotidiano del cuerpo en el marco de una cultura del uso de él en la representación puede parecer extraña, pues, en definitiva, el cuerpo en ambas circunstancias es más o menos el mismo y resulta muy difícil borrar por completo, en la representación, al cuerpo de todos los días. Pavis señala, además, que se corre el riesgo de ver al cuerpo cotidiano como parte de la naturaleza, mientras que el de la representación significaría la cultura, aunque una afirmación semejante caería en la torpeza antropológica, pues nadie duda ya de que los movimientos no dependen solo de las características personales, la edad y el sexo de un individuo, sino también del marco cultural, que dicta la normativa que los rige, permitiendo su correcta interpretación. Décadas antes que Mauss y Barba, Meyerhold habló de un ritmo escénico capaz de liberar al actor de su temperamento personal, lo que implicaba ya ese intento de depuración estética que caracteriza a lo extracotidiano. A tal

fin, desarrolla la biomecánica, que se puede tomar como antecedente fundacional de la antropología teatral y su concepto de pre-expresividad.

Brecht parece admitir la dialéctica incesante de lo sagrado y lo profano, la posibilidad de resacralizar el teatro, pero la busca en el lenguaje teórico y en la politización. Artaud, Brook y Grotowski indagaron más seriamente la naturaleza de lo sagrado en la expresión teatral, comparándola con el rito, lo que permitió a Barba llegar a la antropología teatral. Barba no separa a las artes de la representación de la experiencia que proporciona la antropología, sino que, por el contrario, investiga en el rito la esencia misma del uso extracotidiano del cuerpo, la fuente a la que se debe volver. Y más que comparar las acciones del ritual con las de la vida cotidiana, tal como lo haría un alumno de Mauss, valiéndose incluso de una cámara para registrar los más nimios detalles, va hacia algo más primordial, como es la energía corporal que sostiene esos movimientos. La fuerza sagrada del ritual, transferida a la escena teatral, hace que por el cuerpo del actor fluya una energía especial, y que lo desborde, animando el espacio que lo rodea. Para que ello ocurra, los movimientos del actor no deben ser mecánicos, sino que tienen que estar acompañados por un movimiento equivalente en su sensibilidad o espiritualidad. Se observa especialmente la calidad de la energía, pues, cuanto más alta es esta, se traduce en una mayor presencia del actor en el escenario. Al igual que en el ritual, el actor puede llegar a ser un dios si logra la energía de un dios. La energía, gastada a manos llenas, produciría un cambio de cuerpo, la transmutación del actor o del participante en un ritual en un personaje teatral o mítico. Pero dicha energía no se consigue solo moviendo el alma a la par del cuerpo: requiere, sobre todo, de un arduo entrenamiento que desarrolle la base pre-expresiva del actor, lo que nada tiene que ver con el concepto clásico de ensayar una obra.

A partir del hecho de que cada sociedad establece el sustrato sociobiológico que determina las técnicas cotidianas de uso del cuerpo de sus miembros, Grotowski se fijó como objetivo buscar en la diversidad, no lo específico de ellas, sino lo que el método comparativo perfilara como transcultural. Barba comparte con él este universalismo y encuentra lo transcultural en ese nivel pre-expresivo del arte del actor, en la fuerza que brota de un cuerpo puesto en forma, acrecentando su presencia escénica. Lo pre-expresivo se manifiesta así como un conjunto de técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo dados por la cultura o la misma personalidad del actor, y que, en esta etapa, no buscan comunicar nada, sino tan solo adquirir el pleno dominio de su lenguaje, un virtuosismo que se pondrá en escena al pasar a la expresión, o sea, al entrar en una situación de representación. Mientras las técnicas cotidianas del uso del cuerpo apuntan a conseguir un rendimiento máximo con un mínimo gastos de energía, nos dice Barba, las técnicas extracotidianas, por el contrario, se basan en un derroche de energía, a fin de alcanzar una presencia actoral en estado puro, que en la etapa pre-expresiva del entrenamiento no expresa ni representa. Es que el concepto de pre-expresividad no toma en cuenta las intenciones del actor, así como tampoco sus sentimientos, emociones e identificación o no con el personaje que se le asigna, trascendiendo de este modo la psicotécnica. Esta última dirige al actor hacia un querer expresar algo, pero tal voluntad no decide, de por sí, qué debe hacer para lograrlo con la mayor eficacia posible.[44] Frente a este razonamiento de Barba, Patrice Pavis se pregunta si un cuerpo puesto en forma no es ya expresivo, aunque esa expresividad sea no intencional y no comunicativa, por cuanto no se propone transmitir nada a nadie. Pero tal presencia, aunque nada se proponga, ¿puede acaso no comunicar?

Lo anterior nos pone ante un tema que, a pesar de ser abstracto, adquiere, como vemos, un gran relieve en la construcción de significados en el rito y las artes de la representación: la energía del actante, algo, como se dijo, soslayado por las investigaciones de Marcel Mauss. En el cuerpo, la energía vendría a ser su vigor físico, una fuerza dinámica de nervios y músculos que se manifiesta como voluntad y capacidad de actuar, lo que se torna evidente en lo que llamamos «presencia del actor». Este concepto de energía biológica se da en varias

[44] Cf. Eugenio Barba y Nicola Savarese: Ob. cit.; pp. 11-13 y 292.

culturas, las que, además de asignarle un nombre, definen sus cualidades específicas. Así, en la India la llaman *prâna* o *sahkti*, *kung-fu* en China, *koshi* y *yugen* en Japón, *chikara* y *taxu* en Bali. Todas ellas instituyen técnicas para poder concentrarla, suprimiendo para eso las posturas inertes del cuerpo, empezando por las de los brazos, a los que no se les permite colgar sin vida. A partir de la mitología romana, la antropología teatral ha caracterizado dos tipos fundamentales de energía: la energía-*ánimus* y la energía-*ánima*. La primera es dura, y la segunda, suave. Aunque se tiende a identificarlas con lo masculino y con lo femenino, respectivamente, tal asimilación es engañosa y no permite ahondar en el papel de la energía en la construcción de significados. Los actantes (el participante en un ritual, el actor o el bailarín) que busquen comunicar con el cuerpo sentimientos complejos difícilmente podrán manejarse con una sola energía. Tendrán que usar las dos, dosificándolas y alternándolas en el tiempo. Incluso, en un mismo momento, una parte del cuerpo podrá expresar un tipo de energía (las manos, por ejemplo), y el resto, la otra, que sería la dominante en esa instancia. Por cierto, en este caso, las manos estarán jugando un papel de contradicción, para mostrar la dualidad o complejidad de la vida frente a la pretensión de lo unitario sin fisuras. No se debe pensar que la energía-*ánimus* es tensa y la energía-*ánima* se expresa desde la lasitud: ambas representan tensiones, que en la primera son duras, y en la segunda, delicadas. Esto queda manifiesto en el caso de las danzas de Bali, donde *keras* significa fuerte, duro, vigoroso, y *manis*, delicado, suave, tierno. Ambas energías son usadas allí en momentos sucesivos de una danza por un mismo bailarín, e incluso en un mismo momento, repartidas en distintas partes del cuerpo. Cabe añadir, por otro lado, que no siempre la vitalidad se manifiesta en un derroche de energía. En el teatro Nô, el verdadero maestro es el que está vivo en la inmovilidad. La energía en el tiempo, comenta Barba, se manifiesta a través de una inmovilidad recorrida y cargada por la máxima tensión: es una calidad especial de energía que no está determinada por un exceso de vitalidad ni por los desplazamientos del cuerpo. Así, una regla del Nô dice que tres

décimas partes de la acción del actor deben desarrollarse en el espacio y siete décimas partes en el tiempo. O sea, la energía no es tan usada para proyectar la acción en el espacio, sino para retenerla dentro de sí, en una tensa inmovilidad que potencia la presencia del actor y los significados que produce con esa acción. Ello nos acerca al principio taoísta de quietud en movimiento, que sería la quietud verdadera, que da cuenta del ritmo del universo. En la Ópera de Pekín hay posturas que los actores adoptan repentinamente para detener su propia acción en la cumbre de la tensión, alcanzando así una inmovilidad que no es estática o inerte, sino dinámica.[45]

Aunque la mayor parte de lo analizado hasta aquí involucra también a la danza, es preciso detenerse en algunos aspectos específicos de ella. La mirada antropológica ha distinguido entre unas culturas que utilizan el cuerpo como un bloque único y otras en las que el movimiento parece distribuirse entre varias zonas de él, como si fueran independientes unas de otras, tal como ocurre en el África negra y varias partes de Asia. Entre estas últimas, se puede diferenciar aquellas en las cuales las diversas partes del cuerpo dialogan entre sí, produciendo significados diferentes o distintos tipos de energía, de aquellas otras en las que la independencia de las partes solo busca un mayor impacto cinético, manteniendo la unidad del sentido que se emite. Esto último se dará aunque un significado sea emitido solo con una parte del cuerpo y no con las otras, pues lo determinante es la ausencia de otras funciones capaces de establecer una dialéctica.

Más relevante nos parece la clasificación propuesta por Ramiro Guerra,[46] quien habla de dos tipos fundamentales de danza: una que no plasma imagen significativa alguna, en la cual predomina la pura acción cinética, sin pretensión de construir significados, y otra en la que los movimientos del bailarín están en función de crear imágenes reconocibles, permitiéndole desarrollar un relato y, por lo tanto, tejer una

[45] Ibíd.; pp. 110-111.

[46] Cf. Ramiro Guerra: «Danza y dramaturgia», en *Conjunto*, nro. 129, julio-septiembre 2003, Casa de las Américas, La Habana; pp. 41-49.

red de significados que se vinculan entre sí. En la primera, a la que llama *danza abstracta*, el receptor no debe entregarse a proceso alguno de interpretación, sino tan solo abrir sus sentidos al impacto de los movimientos de los bailarines, que se dan en un plano de alto nivel estético carente de connotaciones semánticas. En la segunda, a la que llama *danza de imagen o mimética*, el cuerpo despliega en el espacio una serie de signos que necesitan ser interpretados, por lo que trasciende la mera acción cinética. Para ello se vale del gesto, la personificación (asunción y caracterización de personajes), el conflicto, la creación de atmósferas y los estados de tensiones y distensiones. Al desarrollar un plano semántico de gran importancia en la recepción de la obra, otorga un papel relevante a la interpretación de sus claves y recursos expresivos. Esta no presenta mayores problemas cuando los gestos remedan una acción (la de navegar o luchar, por ejemplo), y tampoco cuando se basan en un sistema complejo de signos convencionales, como sería el caso de los *mudras*, que resultan unívocos para quien conoce este lenguaje.

Guerra habla también de un tercer tipo de danza, a la cual sitúa en un campo intermedio entre la abstracción y la mimesis, llamándola *danza simbólica o alegórica*. Se caracterizaría por un mayor uso de elementos retóricos, lo que, al acrecentar su polisemia, demanda un mayor esfuerzo de interpretación. Aquí habría que distinguir entre el símbolo y la alegoría, pues mientras el primero no puede aceptar una sola interpretación sin traicionar su naturaleza, la alegoría, por su misma función didáctica, tiene un significado preestablecido, como relacionar, por ejemplo, a la paloma con el Espíritu Santo. Tampoco resulta del todo acertado separar demasiado a la danza mimética de la simbólica, pues la primera es también simbólica, en la medida en que despliega una realidad como metáfora o metonimia de otra. La distinción serviría, en todo caso, para establecer que, además de la danza abstracta, sin interpretación alguna —aunque hasta en lo puramente cinético el receptor activo trata de reconocer signos, por más que se le advierta que el emisor no quiso crearlos—, y la narrativa, que cuenta una historia valiéndose de elementos en buena medida unívocos —por lo que la obra no requiere un gran esfuerzo de interpretación—, habría una tercera categoría: la danza simbólica (y no meramente alegórica), la cual tendría toda la polisemia del arte profundo y, por lo tanto, demanda un alto esfuerzo interpretativo por parte del receptor, sabiendo de antemano que los significados que logre establecer en este proceso no serán iguales a los establecidos por otros receptores. Pero la diferencia se oscurece ante la constatación de que toda danza de gran densidad simbólica apela en algún momento, por un lado, a acciones miméticas fácilmente entendibles por ser unívocas, como un modo de proporcionar al receptor anclajes en lo concreto, y por el otro, a movimientos puramente cinéticos, a fin de reforzar el plano estético mediante un impacto visual que trabaja más con lo sensorial que con la emoción.

SEGUNDA PARTE

V. Lo estético y el arte

1. Teoría de la forma excedente

A diferencia del concepto de arte —que, como se dijo, surge en el Renacimiento europeo y se expande por el mundo en los tiempos modernos, sin involucrar hasta hoy a la mayoría de las prácticas culturales—, la categoría de lo estético (en cuanto experiencia que no debe confundirse con la estética como rama de la filosofía) es, al parecer, universal, pues de un modo u otro, y a pesar de la gran diversidad de los ideales de este tipo, se la encuentra en todos los pueblos y se fue desarrollando junto con la conciencia y habilidad manual del hombre. A lo largo de un proceso que puede haber empezado hace unos 500 mil años, el ser humano fue transformando de a poco la naturaleza con su trabajo, y los lentos avances en tal camino cambiaban gradualmente su mentalidad, elevando su conciencia de la relación entre medios y fines, y, en especial, de la que se establece entre forma y función, o sea, qué forma dar a los objetos para que cumplan mejor con la función que se les asigna. Esta larga marcha por la oscuridad de los orígenes es, sobre todo, la

del desarrollo de los cinco sentidos básicos como sentidos humanos, tema al que ya se refería Marx. Sobre tal humanización de los sentidos habrá de fundarse, luego, eso que llamamos sensibilidad.

Si observamos las pinturas de las cuevas de Altamira (España) y de Lascaux (Francia), las cuales tienen una antigüedad de entre 17 y 10 mil años y pertenecen al Cro-Magnon, así como las de las cuevas del Sahara Central y las numerosas pinturas rupestres esparcidas por América, de inmediato podemos establecer una relación estética que nos lleva a apreciar su mayor o menor belleza. Pero surge de aquí una pregunta capital: los hombres que hicieron tales pinturas, ¿tenían conciencia de esa mayor o menor belleza de las formas visuales, o de lo bello como categoría de conocimiento? Y si la poseían, ¿qué función le asignaban? Porque lograr lo bello implica un trabajo adicional, y este no puede ser gratuito, y menos en aquellos tiempos tan primitivos: en el ámbito de la cultura, todo persigue un sentido, cumple una función.

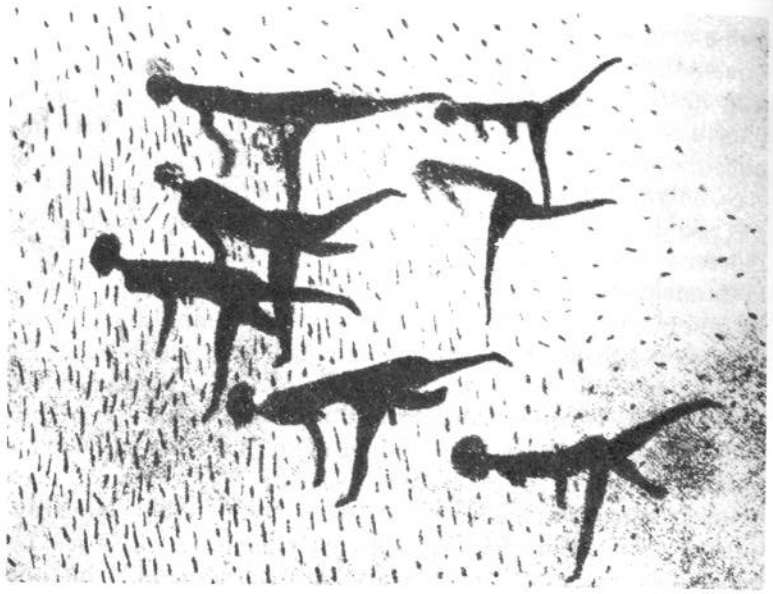
La necesidad de traer agua del río y conservarla en el hogar llevó a la invención del cántaro. Debió plantearse, desde un principio, con qué material hacerlo, qué forma y tamaño darle para que cumpliera mejor su función, decisiones que no corresponden todavía al plano de lo estético. La economía vital busca lograr un resultado óptimo con el menor esfuerzo posible, pues son muchos los trabajos que se precisan para sobrevivir. No hay un ocio que haga posible la gratuidad, lo meramente lúdico. Sin embargo, un día se pintaron los cántaros con uno o más colores, con tinturas preparadas especialmente, o se realizaron en ellos delicadas incisiones o aplicaciones de sobrerrelieves que de nada servían para el cumplimiento de la función material básica. ¿Qué ha sucedido? ¿Qué ha dado lugar a esta revolución que imprime en los objetos sentidos independientes de la función básica para la que son creados? Y ese sentido adicional, ¿se trata de algo inútil, o de la huella visible de una nueva función? La respuesta está prefigurada por lo ya dicho. Como no hay nada gratuito, tal «sin sentido» está en verdad revelando la existencia de una nueva función, ligada a lo mágico y de carácter simbólico. Cazar al bisonte pintado en la pared equivalía casi

a matar al animal, por la escasa distancia que existía entre la imagen (o la palabra) y lo real. Por eso, en su obra *Invitación a la Estética*, Sánchez Vázquez considera a la magia como la puerta de entrada a lo estético o el sentido de lo bello. Esto implica, por un lado, determinar lo que se considera bello, y por el otro, asignar un sentido preciso a esa belleza, una finalidad.

Se dijo ya que todo lo numinoso precisa recubrirse de bellas formas y colores para impresionar los sentidos y aumentar la intensidad del ritual, en la conciencia de que ello se traducirá en una mayor eficacia en lo que respecta al cumplimiento de su fin mágico. Es decir, la función simbólica está muy lejos de ser inútil. Por el contrario, sin este despliegue de las formas, de eso que Sánchez Vázquez llamó «la forma excedente», las otras funciones sociales solo podrían cumplirse en un nivel muy opaco y casi prehumano, como lo sugiere el mito chamacoco sobre los primitivos habitantes. O sea, no serían muy creíbles las jerarquías y los rituales no conmoverían demasiado a los dioses. Lo bello es así visto como el adorno necesario, como la forma que potencia, en principio, la función primaria del objeto (el mejor diseño de un cántaro puede facilitar su manipulación y utilidad), pero que puede incluso independizarse de ella (un cántaro no incrementa su utilidad al estar pintado, pero los dioses pueden ser atraídos por esos colores y acudir en ayuda del hombre o grupo que consagró su tiempo a complacerlos).

Se puede cuestionar dicho argumento porque se apoya en una estética funcionalista, pero no es posible negar la existencia de esta forma excedente, que rebasa, en mayor o menor grado, la exigida por la función utilitaria. Tampoco se puede negar la estrecha relación que, en las culturas ancestrales, tiene todo despliegue de formas con el universo mágico-religioso. Por otra parte, resulta muy difícil explicarse el nacimiento de lo bello en el Paleolítico, fuera de lo que llamamos la zona sagrada, a la cual, hasta las sociedades tradicionales de hoy, siguen reservándole las bellas formas. Estas no se proponen tan solo adornar, sino actuar sobre lo real, para modificar, en un sentido favorable, el curso normal de la naturaleza.

Por ello resulta ingenuo atribuir a la forma excedente una falta de conciencia y de voluntad, pues no se logra por un mero



Pintura rupestre de la meseta de Tassili, en el Sahara Central, de unos 5 000 años de antigüedad, que muestra a un grupo de mujeres cosechando granos silvestres. Si el fin de esta pintura solo era propiciar una abundante cosecha, no hacía falta dar al conjunto un estilo tan estetizado. La forma excedente resulta aquí clara.

azar, como lo probaría el hecho de que se ajustan siempre a patrones que a menudo llegan a ser muy estrictos. Ya se dijo que no cualquier color es posible al pintar los objetos ceremoniales o el propio cuerpo, pues cada uno posee un sentido social y religioso predominante sobre su eventual función estética, la cual puede, en ciertos casos, faltar por completo. Lo mismo cabe decir de la forma de los objetos destinados a entrar en el ritual, e incluso de los que quedan fuera de él.

Dicha conciencia existe y, como señala Sánchez Vázquez, se manifiesta en tres niveles: 1) conciencia de la forma que se debe dar al objeto para que pueda provocar el efecto mágico deseado; 2) conciencia del «buen trabajo» indispensable para dotar a la materia de esa forma, lo cual nos remite al dominio

de la técnica; 3) conciencia de la capacidad propia o habilidad para producir la forma adecuada y desplegar el trabajo necesario (oficio). Para concluir, Sánchez Vázquez señala que, sin esta triple conciencia que hoy llamamos estética, serían inconcebibles las espléndidas pinturas de Altamira y Lascaux, así como el alto grado de creatividad alcanzado por los «artistas» paleolíticos en su paciente trabajo para dar forma a los materiales que utilizaban.[47]

Algunos etnólogos y críticos de arte han llegado a sostener que en el África negra no existe el sentido de lo bello, juicio que las investigaciones de Michel Leiris y Jacqueline Delange mostraron equivocado. Para estos pueblos, el concepto de belleza estaría asimilado al de verdad y, sobre todo, al de eficacia. Los wolof de Senegal tienen palabras como *târ* y *rafet* para referirse a la belleza masculina, y para las muchachas bonitas existe la palabra *bajai*, traducida como «bondad» y, también, como «promesa de felicidad», para quienes lleguen a poseerlas. Para las obras de arte, esta lengua registra los términos *dyeka*, *yem* y *mat*, traducidos como «que conviene», «que está en condiciones» y «que es perfecto», respectivamente. Un poema y una máscara se tienen por bellos cuando producen en el público la emoción deseada, sea esta tristeza, alegría, hilaridad o terror. El prefijo bambara *tye* (aspecto) contiene la idea de contemplación, cuyo sentido es netamente estético. El vocablo *tyenya* designa la belleza física y el acto de embellecer o adornar. Las palabras *tyenyi* y *tyekanyi* designan lo hermoso, bonito y gentil, mientras que *tyemanyi* y *tyeduqu* nombran lo ruin y feo. Entre las tribus del Sahara Central se observa cierta independencia del juicio estético, al cual se desliga de lo utilitario a pesar de sufrir el continuo acoso del hambre y la sed. Los tshokwe de Angola tienen artistas protegidos por los jefes, cuya función es decorar los objetos con un valor estético. Dicho grupo relaciona la mayor belleza con una mayor eficacia en el cumplimiento de su finalidad simbólica, e incluso con elementos que trascienden el plano de lo simbólico.[48]

[47] Cf. Adolfo Sánchez Vázquez: *Invitación a la Estética*, Grijalbo, México, 1992; p. 101.

[48] Cf. Michel Leiris y Jacqueline Delange: Ob. cit.; pp. 40-42.

2. La función estética

Se afirmó que lo estético configura una categoría universal, pero esto no equivale a decir que se cifra siempre en los mismos elementos. Lo que una cultura considera estético, otra lo despreciará por completo. Además, dentro de una misma cultura o civilización se suelen registrar, a lo largo del tiempo, varias estéticas, y no resulta extraño que en una cultura, y hasta en una misma práctica artística, coexistan diversas estéticas.

Hablar de lo estético es una abstracción, la cual se concreta en factores que cumplen, dentro de un conjunto, una función que llamamos estética. Esta suele definirse por oposición a lo utilitario, y se presenta, desde tal punto de vista, como gratuita, aunque en verdad no lo es. La función estética conforma, como vimos, un tipo de función simbólica que, al añadir elementos a lo utilitario, busca potenciarlo, para que cumpla mejor con su finalidad.

En sus más remotos orígenes, lo estético aparece ligado a la magia, y al desarrollarse las religiones, se involucra fuertemente con ellas, como un modo de cargar de significados a lo numinoso y dar intensidad al rito. Hoy, luego de la desacralización producida por la concepción occidental del arte, la magia sigue rondando a lo estético, aunque en este contexto no debe ser tomada como una remisión al mundo sobrenatural, sino más bien a lo maravilloso, entendido como lo extracotidiano, sorprendente o particularmente intenso, que produce una fuerte emoción en el receptor. A tal emoción se puede acceder por la puerta de lo bello —la cual sería la principal—, pero no solo por ella. Sánchez Vázquez añade tres modalidades más: lo sublime, lo trágico y lo cómico. Pero, sin duda, existen otras puertas menores, como la de lo monstruoso y terrorífico, que convalida a la fealdad como categoría estética. Sería el caso, ya mencionado, de los aztecas. Además, estas vías suelen combinarse. Lo trágico puede ser cómico, y viceversa. Lo trágico suele apelar a la belleza para profundizar su efecto, mientras que lo cómico recurre a lo feo y lo grotesco para potenciar su sentido. O sea, se puede decir que todo lo bello es estético, pero no todo lo estético es bello.

Ya alejados del ámbito del mito y la religión, cabe afirmar que lo estético es todo aquello capaz de suscitar una percepción desinteresada. La distinción entre lo estético y lo artístico es kantiana, y sirve para no reducir esto último a lo primero. El arte no puede prescindir de lo estético, pero no se agota en él: puede contemplar también otros planos de la realidad, que luego estudiaremos. Cuando se toma plena conciencia de lo estético como elemento y se comprende el sentido que cumple, estamos ya en posibilidad de formular eso que Kant, partiendo de la diferencia y no de la similitud entre el arte y la naturaleza, llamó juicio estético, caracterizado por el desinterés (categoría no solo referida a lo utilitario, sino a la ausencia de otro tipo de interés intelectual ajeno, como el que puede tener, por ejemplo, el historiador o el restaurador), su finalidad sin fin ni propósito, y también por su carácter de universal y necesario. Un objeto bien puede tener una función utilitaria, pero el juicio estético prescindirá de ella, no asignándole ninguna relevancia. El juicio estético es también, según Kant, esencialmente contemplativo, amoral y exento de todo pragmatismo. Algo no se convertirá en estético por el solo hecho de ser ético o bueno para una causa considerada justa. Se podría llamar a esto autonomía del juicio estético, lo cual no debe confundirse con la autonomía del arte. Mucho tiempo después, Ruskin verá también en el juicio estético un tipo de lectura, o una lectura que toma en cuenta solo ciertos elementos y prescinde de otros, a los cuales no niega validez en ámbitos diferentes de la acción humana. Lo que queda claro es que nunca elementos no estéticos pueden entrar en el juicio estético para convalidar una obra incapaz de defenderse por sí misma en este plano. Tal concepción se contrapone al pensamiento de Platón, quien criticó la idea de un arte sin valor utilitario, gratuito y placentero. No obstante, el juicio estético, tal como lo plantea Kant, puede ser elevado a categoría universal, sin que esto implique dejar fuera del campo de análisis aspectos fundamentales, como el papel que deben jugar la verdad, la justicia, la ética, e incluso la utilidad. Pero tales aspectos deben ser considerados no en el plano estético, sino en lo que se refiere a la concepción del arte. Por tal vía, se puede llegar a negar en ella, con todo derecho, validez artística a lo que posee indudables valores estéticos. En las culturas tradicionales, algo que vaya contra los principios

éticos fundamentales, o que no sea verdadero, difícilmente será aceptado como bello y valioso. Pero a medida que estas vayan alcanzando su propia modernidad e incorporen el concepto de arte, pueden seguir negando a esos objetos o prácticas la condición de tal, sin cancelar por ello la lectura estética, a fin de que la estética propia que estén definiendo no se perfile, desde el principio, como dogmática.

La función estética puede manifestarse de dos maneras. La concepción más extrema, correspondiente a la corriente llamada del «arte por el arte», sostiene —como una regla de oro dirigida a enfatizar otra vez la autonomía del arte, la cual se había diluido en el idealismo absoluto de Hegel— que una cosa que se torna útil deja de ser hermosa y de pertenecer, en consecuencia, a la esfera del arte. Tal sería la posición de Gautier, sin duda compartida por Flaubert, Baudelaire, los hermanos Goncourt, Oscar Wilde y Poe, entre otros. La segunda corriente admite que un objeto estético puede cumplir otra función, siempre que la función estética tenga un claro predominio, lo cual, si bien significa un avance hacia lo transcultural, no deja de ofender a las otras funciones. Una teoría que aspire a la universalidad debería instituir una tercera hipótesis: la de la función estética subordinada. O sea, no exigir siquiera el predominio de la función estética, sino tan solo el requisito de su existencia junto a otras funciones más importantes. Cuando la belleza de las plumas y pinturas acude en apoyo de una fiesta religiosa o de un rito funerario, no lo hace para situarse en un primer plano, sino para fortalecer y asegurar la eficacia de otras funciones. Pretender desplazar a estas a un segundo plano sería un despropósito.

De lo estético a la estética hay una considerable distancia, pues lo primero se manifiesta como una percepción especial, una intuición o un sentimiento, y la segunda, como una teoría o conjunto armónico y reconocido de reglas, y también como una práctica que se ajusta a dicho sistema de pensamiento y lo hace visible. Tal conjunto de normas puede no estar escrito, pero sí prescrito. A menudo, quienes lo prescriben son los mismos dioses. Estas concepciones orientan y condicionan la sensibilidad, agudizando la percepción de ciertos fenómenos y cerrándose a

otros, los cuales quedarán así excluidos de la esfera emocional y, por lo tanto, no podrán cumplir una función estética. Se quiere decir con ello que si, por ejemplo, las pinturas faciales son vistas como salvajes por una sociedad, su aplicación al rostro de la imagen de un dios o de la persona que lo representa en el ritual no cumplirá esa función estética de potenciar la imagen, sino que será algo así como una profanación horrible que solo puede suscitar males al grupo o, en el mejor de los casos, el fracaso de los fines perseguidos por el rito.

Vemos entonces que si bien lo estético tiene varias puertas de entrada y se organiza sobre ejes disímiles, se presenta como una categoría unitaria; mientras que, como se dijo al comienzo, de ningún modo se puede hablar de una sola estética. Si se lo hiciera, se estaría de hecho aludiendo a una estética dominante, que niega de plano la diversidad. Esa diversidad, como ya se señaló, puede existir dentro de una misma cultura y una misma época. Juan Acha se refería al vicio latinoamericano de estudiar la estética occidental como si fuese universal, es decir, la única posible. La circunstancia de que el arte occidental sea el más teorizado, y también el más difundido, no puede constituir un pretexto para cerrar los ojos a otras estéticas que, aunque no están claramente formuladas, podrían ser descritas por cualquier participante consciente de esas culturas, e incluso por un ojo crítico exterior que se despoje de prejuicios. Para empezar, por más abstracción que se quiera ejercer sobre los detalles, no se puede hablar de una sola estética occidental. Tenemos, primero, la estética naturalista clásica, definida por Grecia, como la fundacional, la cual contó con un fuerte soporte filosófico. Luego, viene la estética medieval, alejada de todo concepto de autonomía y a la cual le resulta inconcebible que algo pretenda agotar su significado en sí, sin remitirse a un orden superior. El fin de este arte, como lo resume Umberto Eco, era descubrir lo religioso y gozar de ello y del esfuerzo interpretativo que implicaba desentrañarlo. Después sigue la estética renacentista, la cual recupera las bases de la estética naturalista clásica y propende nuevamente a la autonomía del arte al poner en su centro el culto a la belleza y lo sublime. Las vanguardias contemporáneas implican ya un estallido de la

unidad conceptual, pues solo parece reunirlas su alejamiento del naturalismo renacentista. Las corrientes que surgen se arrogarán la exclusividad de la verdad en el dominio del arte, hasta el extremo de negar la condición de arte a lo que no se ajuste a sus manifiestos doctrinarios. A este cuadro complejo se sumará luego la teoría de los diseños, a la cual tanto aportó Juan Acha. Por encima de esta historia, se puede hablar de la estética predominantemente simbólica y con tendencia a la abstracción, como la del arte africano, aunque aún persistan en este continente algunas formas de naturalismo o, al menos, cierto realismo que se le acerca.

Pero las estéticas no solo se organizan a partir de principios formales, pues en ellas también juegan un papel determinante los principios filosóficos de la cultura. En la configuración de la estética andina se habla, por ejemplo, de conceptos tales como *yananti* (las cosas que solo pueden darse en pares, pues de lo contrario de nada sirven, como los guantes o zapatos), *pacta* (cosa igual, pareja o justa en relación con otra), *chacu* (lo desparejo, que debe emparejar con otro para alcanzar su sentido pleno), o *chulla* (una cosa que se presenta sin compañera en un orden pareado). A esta estética le cuesta entender todo lo que viene solo, aislado, desprendido de un juego de oposiciones. Lo vital surge de una conjunción dialéctica de fuerzas y se expresa en estructuras duales, como dividir al mundo en una parte de arriba (*hanan*) y otra de abajo (*urin*), o a la humanidad en dos sexos (de ahí su rechazo enérgico a la homosexualidad). O sea, la estética andina no se define por la belleza, sino por principios abstractos. Si apela a ella de un modo explícito, es para afirmar esos principios en las distintas funciones sociales y no por autocomplacencia. Tampoco se complace mayormente en lo decorativo ni se abandona al espíritu lúdico, y, por su propio carácter comunitario, no busca expresar deseos o emociones intensas, las cuales pertenecen al orden de la subjetividad.

A pesar de las diferentes culturas coexistentes en la India, es posible tratar de establecer cierta unidad en su estética, la cual, por cierto, difiere mucho de la occidental moderna, aunque guarda algunas semejanzas con la medieval. La India, por lo pronto, nunca creyó en el arte por el arte ni

distinguió entre lo sagrado y lo profano, base de la concepción renacentista. Nunca buscó conscientemente la belleza, pues esta vendrá siempre aparejada al gran arte, sin que se la persiga especialmente, del mismo modo en que la felicidad viene aparejada a una vida ética. Es decir, un objeto no es considerado arte por ser bello; el gran arte es aquel que responde a los grandes principios filosóficos y morales y que es, además, bello. Vemos también aquí que nada que no sea considerado verdadero y ético puede ser arte ni tener belleza alguna. Casi todo el arte de la India es religioso, tanto el hinduista como el budista. La imagen de un dios es siempre preferible a la de un hombre. Esta última es comúnmente despreciada, viéndose como un arte menor, y más aún el individualismo, así como la expresión de un sentimiento personal, lo cual tiene una fundamental importancia en el arte occidental a partir del Renacimiento. Al evaluar las imágenes en sí, se considera que toda obra hecha según las reglas es hermosa y que ninguna alejada de ellas puede serlo, criterio bastante cercano al principio que regía las artesanías medievales. Lo religioso y lo estético no se diferencian. En China, en cambio, la estética no se casó con lo sagrado, privilegiando lo particular del elemento (memorizado, no copiado) sobre lo general del paisaje. No obstante, este último alcanzó un notable desarrollo durante la dinastía Song (960-1279), la cual habría de quedar como la época de la mejor pintura realista y figurativa. La poesía y la caligrafía eran consideradas superiores a la pintura, y el camino de acceso a esta última era el mismo pincel que se usaba para los trazos caligráficos. Desde muy antiguo, en China, la caligrafía fue considerada como un arte en sí mismo. Las teorías estéticas tradicionales valoraron los trazos de pincel de cada calígrafo según cuatro elementos que debían estar equilibrados entre sí en toda escritura impecable: hueso, carne, músculo y sangre. Su fondo de inspiración fue la misma naturaleza (plantas trepadoras, tallos de las hierbas, gotas de agua, olas del mar, nubes, rocas, llamas), por lo que alguien caracterizó esta práctica como el más antiguo antecedente de arte abstracto. El lema, de influencia taoísta, de que la idea debe preceder al pincel, quitó al dibujo espontaneidad y

IZQUIERDA: Caligrafía china de la dinastía Song que reza: «Por orden del emperador».
DERECHA: Caligrafía árabe que reza: «El amor y la fraternidad son el fruto de la paz».
Para ambas culturas, la caligrafía es un arte superior al de la imagen figurativa.

sensualidad, convirtiéndolo en un producto mental. «Para pintar un bambú, uno debe llevarlo dentro», decía el poeta-pintor Su Shi (1036-1101). La escultura, tan importante en la India, no era considerada aquí una de las Bellas Artes, pues exigía un esfuerzo físico impropio de los señores eruditos.

Cuando Kant se refería a la naturaleza contemplativa del juicio estético, estaba de hecho diciendo que este, además de considerar a su objeto como un fin en sí y no como un medio, debe producirse siempre dentro de una situación estética, concepto que, si bien encaja bastante en la teoría moderna de la comunicación, no puede ser universalizado a rajatabla. En sentido estricto, la situación estética implica la existencia de un receptor dispuesto a recibir y a esforzarse en interpretar los mensajes implícitos en una obra, es decir, poseedor de una conciencia aguda y una mirada estética (percepción activa) que

Pintura árabe del siglo III que muestra un mercader atravesando el Sahara. Aquí lo decorativo no es la caligrafía, sino la imagen.

aísle al objeto de otros tipos de juicios (éticos, religiosos, utilitarios, etcétera). Cuando el museo se cierra, las obras quedan allí, pero ya nadie establece con ellas una situación estética. El guardián que se pasea indiferente, las ve como bienes económicamente valiosos que debe cuidar; y quienes limpian las galerías antes de su apertura, tampoco establecerán con dichas obras este tipo de vínculo. En la concepción occidental moderna del arte esto resulta claro, fácil de entender, pero se complica y hasta se esfuma al entrar en el terreno del ritual. Porque quien participa de él no es, en principio, un observador, un espectador, sino alguien visceralmente involucrado en el rito. Los colores y plumajes que llevan los otros participantes sin duda sirven para incrementar la fuerza simbólica y emocional de la ceremonia, y seguramente lo conmueven hasta conducirlo, por sugestión, a un estado de trance, sin que por ello deba ponerse antes en situación estética. Por el contrario, adoptar con toda conciencia dicha situación implicaría una separación emocional, un ponerse fuera para poder ver al objeto como algo distante y ajeno, y en consecuencia, dejar el territorio de las emociones intensas. Las culturas que privilegian la vía simbólica sobre la racional no se interesan por entender los fenómenos: quieren sentirlos visceralmente, desintelectualizarlos, dejarse impregnar y arrastrar por el poder mágico de su verdad. La situación estética aquí equivaldría a la actitud del antropólogo que registra minuciosamente lo que está pasando con la intención de describirlo luego; pero lo único que no podrá nunca describir es lo más importante de todo, relacionado con lo sustancial de la experiencia del arte: lo que siente, por ejemplo, el hombre transfigurado en un dios, la hija de santo poseída por un *orixá*, el dogon que danza con una gran máscara en un rito funerario. Los estudios realizados en Santiago de Cuba por la Casa del Caribe sobre distintas formas de trance han demostrado que se trata de alteraciones psicológicas temporales que, en la mayor parte de los casos, no se pueden considerar patológicas. Son trastornos producidos en un determinado momento y con carácter transitorio, una pérdida del sentido de la identidad personal y de la plena conciencia del entorno, lo cual resulta ineludible para poder sentirse el dios o espíritu que, de

pronto, se apodera del propio cuerpo en el ritual. Vemos aquí que lo estético resulta de fundamental importancia para llegar al trance (indumentarias especiales, plumajes, pinturas, máscaras, música, canto, danza), pero una vez producido, el individuo es expulsado de la situación estética, anulado como observador por la vorágine mágica del rito. Tampoco en el momento previo al rito se produce una verdadera situación estética, pues no existe —o no es, al menos, consciente— la actitud crítica de quien asiste a una función teatral. Vemos entonces que, en el rito, lo estético puede influir poderosamente en individuos que se embriagan con sus efectos para entrar en lo sagrado, aunque sin alcanzar a ponerse en una real situación estética. La intelectualización de ese momento, la mirada analítica, sería una estéril disección, pues la vida no está para ser explicada, descrita, sino para ser vivida intensamente. Para acceder a esta esfera reservada, varios antropólogos de la Casa del Caribe se iniciaron en las religiones afrocubanas, lo cual les permitió observar los fenómenos desde afuera y, también, vivirlos desde adentro, método que rompe con el esquema positivista y cuya paternidad adjudican a Martí.

3. De la estética filosófica a la teoría del arte

Se podría decir que la estética filosófica de Occidente comienza en la antigua Grecia, con los presocráticos. Aunque en ese entonces no se hablara aún de estética, surgió en varios filósofos la preocupación por la belleza, lo poético, la tragedia, la imitación, lo cómico y otras categorías conceptuales que conformarán luego su campo de estudio. La relación de lo bello con lo útil, el bien y la justicia alcanzaron un gran desarrollo con Sócrates, Platón y Aristóteles. La madura organización que de dichos tópicos hizo Aristóteles, serviría de base a las reflexiones de Santo Tomás y otros padres de la Iglesia, quienes realizaron aportes desde una perspectiva cristiana. Tal pensamiento tomó un mayor impulso a partir del Renacimiento, como consecuencia de las prácticas artísticas que introdujo, las cuales fueron exigiendo un nuevo orden filosófico que las integrara en un sistema. No obstante, habría que esperar hasta 1750 para que se sistematizaran los conocimientos y se produjera tal parto teórico. En ese

año, Alexander G. Baumgarten, un filósofo alemán contemporáneo de Kant, publicó una obra titulada justamente *Estética*, en la cual separó, del conjunto de conocimientos filosóficos, los temas que habrían de conformar esta nueva disciplina, a la cual definió como la ciencia del modo sensible del conocimiento de un objeto. Tal término viene del griego *aisthêsis*, que designa, a la vez, la facultad y el acto de sentir. Casi al mismo tiempo nacen la crítica y la historia del arte en Occidente.

La teoría de Baumgarten se centra en lo bello y lo sublime, dejando a un lado esas dos modalidades de lo estético que son lo trágico y lo cómico, así como otras categorías que, si bien cabe situarlas fuera de la estética, no pueden ser ajenas a una teoría del arte, como los vínculos de este último con lo ético y lo social, y también con otras disciplinas que se venían ya perfilando. Como señala Sánchez Vázquez, esta teoría del arte es doblemente limitativa: por un lado, restringe el campo de lo estético al arte, y por el otro, el campo del arte a su lado estético, descartando territorios conexos que hoy alcanzaron una gran relevancia en Occidente y la tuvieron siempre en otros contextos culturales.

Desde ya, estamos suscribiendo aquí la dialéctica que distingue lo estético de lo artístico, lo cual no es, en verdad, algo nuevo, pues podría remontarse hasta Kant y fue sostenida, a fines del siglo XIX y principios del XX, por autores como Guyau, Fiedler, Dessoir, Utiz y Mukakovsky. De un modo u otro, ellos vieron la necesidad de diferenciar entre la estética, como disciplina filosófica ocupada del estudio de la belleza, y la teoría del arte, que empezara ya a esbozarse en el siglo XVIII. Lo estético, como facultad de sentir la belleza y fuerza de las cosas, puede considerarse una cualidad humana esencial, de la cual todos los pueblos participan, pero de ningún modo esto autoriza a suponer, como pareciera hacerlo Acha, que dicha facultad sensible pueda ensamblarse en un sistema cultural común, es decir, único. Como veremos al hablar de la sensibilidad, esta se despliega en muy diferentes direcciones, siguiendo los ejes que cada cultura establece.

Tal intento de acorralar al arte en lo estético y reducir lo estético a la belleza operó casi de inmediato a la publi-

cación de la obra de Baumgarten. En 1762, el *Diccionario* de la Academia Francesa de la lengua recoge por primera vez la palabra «arte» con un sentido diferente al de los oficios y ligado a lo académico, impulso elitista que será coronado poco después por la adopción generalizada del concepto de «Bellas Artes» (categoría que incluía a la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música) por parte de las academias europeas, las cuales oficializan el matrimonio del arte con lo bello a fin de desplazar a las artesanías gremiales. De esta exaltación de la belleza surge la sobrevaloración burguesa del arte. Tal modelo se trasladó a América y otras partes del mundo como un sistema conceptual ajeno que venía a jugar un papel dominante, al dejar afuera a la mayor parte de las prácticas simbólicas que bien podrían considerarse artísticas si se las mira con un lente adecuado. Ello no afectó solo a los sectores indígenas y populares de distinta extracción, sino también al mismo arte ilustrado de los países sometidos a esta influencia, pues lo más genuino de su producción debió abrirse paso sin el apoyo de un pensamiento visual independiente que respaldara sus diversas vertientes. El valor de las obras que, de hecho, rompían con la estética dominante debía justificarse dentro de sus mismos parámetros. Por cierto, siempre resultó muy difícil lograr esto último, pues una erudición colonizada y elitista les salía al cruce, dispuesta a castigar toda rebeldía contra cánones considerados universales y eternos, y no occidentales e históricos. La búsqueda de lo propio era muchas veces condenada como deleznable folclorismo o regionalismo que renuncia, por carencia de profundidad y talento, a abordar lo universal de la experiencia humana. Tal crítica se apoyaba, por cierto, en más de dos milenios de arduas digresiones filosóficas en las cuales no faltaron la polémica, el disenso y el intento de articular teorías más convergentes con las prácticas simbólicas que tenían lugar en el resto del mundo, por más que sus autores, cegados por su eurocentrismo, no se lo propusieran. El desarrollo alcanzado, a la sazón, por esa estética, aunque indudable, no le había permitido siquiera dar debida cuenta de sus propias prácticas simbólicas, pues a menudo la severidad de sus principios relegaba a muchas de ellas

a la esfera ominosa del no-arte. Y qué decir de las prácticas de las otras culturas, las cuales nunca interesaron a su teoría. Cada forma de concebir lo estético prefigura, de hecho, la necesidad de una estética particular, la cual siempre estará presente de algún modo, aun cuando no llegue a ser descrita con suficiente nivel conceptual.

Si bien hoy la ideología de las Bellas Artes ha caído en desuso, ello no hizo más que potenciar la necesidad de entender la vieja estética solo como filosofía del arte, y reducirla a una de las diversas disciplinas llamadas a iluminar el complejo fenómeno del arte. Como señalaba Juan Acha, la estética filosófica devino un aparato académico que gira en torno a los escritos de los grandes filósofos, sin vincularse con la realidad ni tomar contacto con las estéticas mal denominadas «primitivas».[49] A causa de ello, su primacía se vio seriamente cuestionada por la antropología, la cual posee mayores instrumentos para acceder a lo universal de las construcciones simbólicas. Concurren también, con importantes aportes, la sociología, la ciencia de la comunicación, la semiología, la psicología y la propia historia del arte que, cuando se presenta crítica y comparativa de las distintas culturas, constituye un auxilio imprescindible en la búsqueda de una verdadera universalidad. Mas, para evitar nuevas confusiones peligrosas, es preciso que esa historia se despoje de resabios eurocéntricos, y también de la tan marcada tendencia a ligar la historia del arte a la idea de progreso y los esquemas evolucionistas que la sustentan. En lo relativo a la teoría de la comunicación, vimos ya su crítica al hecho de centrar totalmente la estética en los problemas de la producción, olvidando que el arte es un proceso comunicacional que no puede existir sin un receptor, por lo cual, al soslayarlo, se suprime la dialéctica básica de la cultura. El receptor no es un ente pasivo, sino activo, pues tiene el papel de aclarar el sentido, establecerlo, e incluso cuestionarlo, pues la misma polisemia del símbolo demanda una decodificación. Toda obra de arte permite más de una lectura, y en esto radica su riqueza, su valor educativo y comunicativo. O sea, ve al receptor como un cocreador inteligente y sensible que completa el proceso del arte, contribuyendo a la construcción colectiva del sentido.

[49] Cf. Juan Acha: *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1994; p. 10.

Sánchez Vázquez propone llamar Ciencia del Arte a esta nueva disciplina que reúne varias ciencias, a fin de no reducir la cuestión del arte a su aspecto puramente estético y poder dilucidar sus nexos con la religión, la política, la moral, la economía y la sociedad en su conjunto. Lo artístico incluiría, entonces, a lo estético (aquello que puede suscitar una percepción desinteresada), pero se abriría a otros valores que se revelan en la obra de arte, entre los que ocupan un sitio destacado los que se relacionan con la identidad de las personas y los grupos sociales. El conjunto de valores no estéticos que se incorporan a la Ciencia del Arte han sido llamados extraestéticos.

Ante el peso epistemológico que tiene hoy el concepto de ciencia, me inclino por la expresión «teoría del arte» —de mayor antigüedad y uso, pues viene del siglo XVIII— para caracterizar este pensamiento sobre el arte, que si bien generalmente se desliza sobre carriles científicos, a menudo debe aventurarse por regiones no señaladas claramente por disciplina alguna, en una exploración especulativa que tiene mucho del ensayo filosófico, e incluso del literario. La misma antropología, al salir a la caza de lo cualitativo y específico, frecuentemente debe romper con patrones hasta entonces no cuestionados y arriesgarse por terrenos cenagosos en su intento de alcanzar la verdad o, al menos, una hipótesis plausible. Se trataría entonces de una teoría que, para explicar el fenómeno del arte, apele a disciplinas cuyo carácter científico hoy nadie pone en duda. La finalidad de esta teoría no es solo alcanzar las raíces universales de las prácticas simbólicas, como una ciencia pura, sino también utilizar los conceptos para descolonizar las prácticas artísticas propias del pueblo al cual pertenece el sujeto que piensa. Con ello, se alcanzará ese pensamiento visual, independiente del hegemónico y definido con la misma o mayor altura y claridad, por el que abogara Acha y sobre el cual escribí antes, a propósito del arte americano. Esto se hace muy necesario, pues, en las últimas décadas, muchos artistas de las regiones llamadas periféricas realizaron prácticas verdaderamente innovadoras en lo visual,

pero la crítica colonizada, signada por la pereza mental y la dependencia, no solo fue incapaz de acompañar dichos cambios en lo conceptual, sino que los invalidó, convirtiendo sus virtudes en defectos. Paul Klee decía que la percepción visual es pensamiento visual, y con ello quería señalar que este condiciona a aquella. En consecuencia, una teoría del arte que, partiendo de patrones verdaderamente universales, logre conceptualizar sus propias prácticas, contribuirá no solo a modificar la producción simbólica, sino también la percepción que de ella se tiene. Uno sabe que está pisando el terreno del arte cuando una teoría al respecto se lo indica, pues sin ella resulta imposible separar el arte de los fenómenos que no lo son. En consecuencia, y aunque parezca un exceso del discurso, es la teoría la que hace posible el arte en una sociedad como la occidental, desde el momento en que dejó atrás las prácticas del Medioevo. En otras sociedades, conjuntos de reglas muy precisas, relacionadas con los aspectos tanto técnicos como formales, temáticos e ideológicos, suplieron a la teoría. Pero hoy estas prácticas, para defenderse de los mecanismos de dominación, precisan apelar a la teoría, la cual funcionará no solo como alternativa, sino como una oposición dialéctica.

4. Arte y verdad

En este apartado hay tres cuestiones a considerar. La primera, consiste en determinar si el arte, en cuanto representación o copia de la realidad, puede ser verdadero. La segunda, instala la pregunta sobre si la realidad configura un modelo que el arte debe forzosamente tomar en cuenta. La tercera, pasa por definir si puede ser admitido como arte aquello que falsifica a sabiendas la realidad o exalta con deliberación lo que es falso.

En *El Banquete*, Platón afirma que lo bello se alía con el bien y hasta se le subordina, pues uno es la medida del otro. La belleza suprema —y, en consecuencia, todo aquello que la expresa— está ligada a la idea de lo verdadero y del bien. Pero este juicio sobre la relación de la belleza con lo verdadero en modo alguno implica, en su concepción, al arte, sino tan solo a la filosofía. En efecto, tanto en *Fedro* como en *El Sofista*, vemos que lo bello es absolutamente independiente del arte,

y también que, para este autor, el arte se aleja de la verdad, asemejándose bastante, por su carácter vil y peligroso, a la sofística. Al igual que esta corriente de pensamiento, el arte pretende ser algo verdadero y también un saber sobre la verdad. Su recurso es presentar como verdadero aquello que no lo es, y para convencernos de tal impostura, apela a todas las seducciones de lo sensible. En tal aspecto, el arte se presenta como un enemigo declarado de la filosofía y de la verdad que esta persigue. Según él, el artista verdadero, el cultivador de la verdad por excelencia en el plano sensible, no puede ser otro que el mismo filósofo, por lo cual, su función no quedaría reducida al campo de lo puramente inteligible. Avanzando por esta doble brecha, la filosofía está llamada a reemplazar a la poesía. Quizás por ello, por la esencia sofística que advertía en el arte, Platón quemó sus poemas: había que elegir entre la filosofía y la poesía como entre lo verdadero y lo falso. Tal tesitura está expuesta en *La República* como una opción de hierro, pues el filósofo debe escapar de la seducción de la mentira.

Según la teoría platónica, la realidad posee tres niveles: la idea, o la forma esencial de algo (por ejemplo, la idea de una mesa); la cosa sensible en sí, ya sea natural o artificial (la mesa, tal como la perciben nuestros sentidos); y, por último, la imagen de la cosa sensible producida por imitación (la pintura de una mesa). La idea expresa la máxima verdad, y la cosa que se hace conforme a ella, participa de dicha verdad. La imagen de la cosa, en cambio, cae en un sospechoso cono de sombra, por su deslizamiento hacia lo falso. Y esto es así, dice Platón, porque el artista no imita las cosas sensibles tal como son, sino tal como se presentan a los sentidos. Para ajustar la imagen a los principios que rigen la visión, el artista deforma el objeto o su imagen. La perspectiva es un recurso realista y, sin embargo, falsea lo real, hasta el paradójico extremo de que la copia fiel del objeto (o sea, con todas sus proporciones y medidas reales, no deformadas por la perspectiva) será vista como irreal o falsa. De esto deduce que la fidelidad a la apariencia es una infidelidad al ser de la cosa que le sirve como modelo, y también que el arte no precisa conocer la naturaleza de lo que imita, sino tan solo los principios que rigen la imitación. Por eso le resulta fácil

imitar aquello que no conoce, dando la impresión de que sí. Lo que la imitación artística expresa entonces es la ignorancia de la verdadera naturaleza del modelo, la cual se disimula tras el conocimiento de su representación aparente. En este sentido, argumenta, el arte es tan tramposo como la sofística, y no se dirige a una razón recta, sino a una sensibilidad inválida que se maneja con ilusiones perceptivas. Lejos de ser noble, el arte apela a lo más voluble del alma humana. Llega así Platón al concepto de simulacro, que tan importante papel juega hoy en la sociedad posmoderna. Pertenece a este orden la imagen que no copia la realidad con sus medidas y proporciones, sino que representa al objeto tal como lo perciben los sentidos. Una mano estirada hacia los ojos del observador se verá más grande que la cabeza que la dirige, pero bien sabemos que no lo es. Lo abominable del simulacro es que tiende a hacerse pasar por aquello que no es, que busca confundirse con lo que es más perfecto que él, produciendo la confusión suprema de una réplica de la realidad que no se puede distinguir de la realidad misma. Su objetivo es borrar la percepción de la diferencia entre la copia y el modelo.

Tal teoría, que lapidaba las prácticas artísticas sin dejarles un campo digno para crecer, fue rectificada por Aristóteles, quien realizó la primera gran sistematización de lo que hoy llamamos teoría del arte, sintetizando el pensamiento clásico griego de un modo que se proyectó a todo Occidente hasta la actualidad. Entre el modelo y la copia hay un parecido, una mimesis, nunca una identidad. El modelo de la realidad será siempre más complejo que el del arte, y este tomará solo algunos de sus aspectos. Piénsese todo lo que implica un árbol gigantesco, y lo poco que puede decir de él una pintura. La función de la copia no será sustituir al modelo real, sino remitirnos a él cuando este se halla ausente, ya sea porque se encuentra lejos o porque el tiempo ha dado cuenta de él. O sea, convocarlo o evocarlo. Con Aristóteles, la ficción del arte no solo es incorporada a la esfera de la verdad, como otra forma legítima de asediarla, sino que el arte, para ser tal, deberá ser verdadero, es decir, referirse a cosas verdaderas, y no presentar lo falso como verdadero, tal como hacían los sofistas. En los

capítulos XXVI y XXVII de su *Poética*, aclara que un poema, por más imaginario o ficticio que sea, es neutral frente a la verdad o falsedad de los hechos a los cuales se refiere. Basta con que se presente como verosímil, pues la verosimilitud es un acercamiento espontáneo a la verdad, que hace de la poesía un arte más filosófico que la historia. Se podría decir, en síntesis, que el principio de imitación definido por Platón es tomado por Aristóteles e incorporado a un sistema más complejo, más comprensivo de las diversas situaciones, y, sobre todo, revertido, redimido, liberado de toda connotación negativa.

Santo Tomás de Aquino y todos aquellos que podríamos agrupar en la estética del cristianismo, la cual dominó la Edad Media y se proyectó con menor fuerza en la Edad Moderna, fueron aún más lejos, pues, en su concepción, el arte —o las prácticas artísticas de entonces, aún encuadradas en las artesanías gremiales— nunca podía faltar a la verdad —entendida como Verdad revelada, o sea, un ente metafísico de carácter teológico—, pues lo falso no puede ser bello y lo carente de belleza no pertenece a la esfera del arte. Su teoría entiende que la Naturaleza (Creación divina) es perfecta, y la función del arte es imitarla lo más fielmente posible.

Vemos entonces que, para la concepción clásica, lo bello vendría a ser el esplendor de la verdad, que es siempre verdadero, y que lo falso no puede ser bello ni, en consecuencia, alcanzar la dignidad del arte, pues las bellas formas no pueden ponerse al servicio de un contenido despreciable. Tal concepción fue quebrada por Kant, para quien, como se dijo, el juicio estético es contemplativo, amoral y exento de todo pragmatismo, de todo propósito. El objeto puede llegar a cumplir otra función, pero ella no será tomada en cuenta al emitir el juicio estético, ni servirá, por lo tanto, para justificarlo como obra de arte. Su criterio puramente formalista no solo elimina la función social del objeto y la cuestión ética o moral en la cual está implicado, sino también todo criterio de verdad, pues ella se refiere a un contenido. Por esta vía, abierta por Kant, lo bello puede llegar a ser falso e inmoral, así como cumplir otra función no estética. Yendo aún más lejos, Kant no solo niega el arte en relación con la verdad, sino que invalida, respecto a él, la realidad en cuanto

modelo al cual debe referirse. Se podría afirmar que empieza aquí ese proceso de retirada de lo real que desembocará en la posmodernidad occidental.

El Romanticismo filosófico recuperará, en cierta forma, la concepción clásica al hacer de lo bello artístico la manifestación suprema de la Verdad absoluta o, al menos, de «uno de los raros modos esenciales en que la verdad se despliega», al decir de Heidegger. El viejo lazo de lo bello con la verdad es así renovado, salvado de la neutralidad que le impuso el criticismo kantiano. Pero, como señala Marc Sherringham, la concepción romántica invierte de algún modo la relación clásica. Para el clasicismo, la verdad es bella porque es la verdad del ser. Para el Romanticismo, en cambio, la belleza es la manifestación de la verdad. O, más aún, la verdad, en cuanto tal, es necesariamente bella.[50] Nietzsche, en cambio, sostiene que la verdad es fea, y que apelamos a la estetización de la existencia para no perecer a causa de la realidad.

Pero aunque el arte precisa de la verdad para acceder al ser de las cosas, para nombrarlas con el lenguaje que le es propio, no se puede mantener hoy la vigencia de toda la teoría clásica de la mimesis, sino tan solo algunos de sus postulados básicos. Tampoco se puede pensar, al menos en Occidente, como si Kant no hubiera escrito lo que escribió, revolucionando la teoría estética. Se podría reconocer la amoralidad del juicio estético como un método o una forma de lectura, siempre que la teoría del arte considere, en otro plano del análisis, la necesidad de que lo bello sea verdadero para ser realmente arte. Tolstoi enfatiza el criterio de verdad del arte, el cual no puede derivar, según su punto de vista, del placer que proporciona (tal como lo presenta hoy la cultura del entretenimiento), sino del papel que debe desempeñar en la humanidad. O sea, lo verdadero desemboca finalmente en lo ético. Tal criterio de verdad no debe llevarnos de regreso a los modelos que ven en la representación artística una réplica de la realidad exterior, pues esta siempre se construye basándose en los datos que

[50] Cf. Marc Sherringhan: *Introduction à la philosophia esthétique*, Éditions Payor, París, 1992; p. 235.

la percepción y la memoria nos ofrecen, y bien sabemos que la primera está contaminada por los conocimientos y experiencias preexistentes, tanto de la sociedad como del sujeto, categorías que incluyen aquello que llamamos pensamiento visual. Y en cuanto a la segunda, se puede decir que se trata de una facultad harto caprichosa, que a veces «recuerda» hasta lo que no sucedió. Es que las cosas no se recuerdan tal como ocurrieron, sino tal como las vivimos, o sea, teñidas por el sentimiento que nos produjeron. Tal sentimiento es importante para la creación artística, pero no implica, de por sí, una correlación estricta con lo real. Los arbitrios de la memoria parecen tener que ver con la frágil materia de la poesía más que con la documentación científica de los hechos.

Y ya que lo cómico se presenta como una de las modalidades de lo estético y es, por lo tanto, uno de los carriles del arte, cabe preguntarse cuál es su relación con la verdad, si no debe apoyarse, necesariamente, en la deformación y la exageración, mecanismos que, de por sí, la falsean. Pero si bien esto sirve para negar la relación con la verdad de la falsa risa, no afecta a la verdadera risa, la risa entendida como arte, que se funda en la verdad o aspira a ella, y no como una forma de la estupidez y la crueldad humanas. Por eso Aristóteles la reivindica en su *Poética*, cuando, refiriéndose a la metáfora, vio en los chistes y juegos de palabras un valioso instrumento para descubrir la verdad, más que para negarla. El enemigo de la risa no es lo verdadero, sino todo lo que se nos presenta como rígido y unívoco, lo cual pretende ser la única verdad y no es más que una de sus caras o, más concretamente, una ideología que sirve para oprimir y discriminar. O sea, la risa pone de manifiesto la inconsistencia o nulidad de un fenómeno que se presenta como verdadero. Lo desvalorizado no es algo irreal, sino que tiene alguna realidad, pero no tanta como la que pretende. Sus mecanismos ponen al descubierto la diferencia existente entre lo que se es y lo que se pretende ser, entre lo que se vale y lo que se pretende valer. Lo que funda la comicidad, decía Bergson, es la pretensión de valor, no el valor real de algo. Se podría decir que su finalidad es, entre los semejantes, estimular la autocrítica y la sana crítica, y en

relación con el poder dominante, desnudarlo y ridiculizarlo mediante el asesinato simbólico.

Los mitos de desdramatización tampoco son una forma de negar la realidad del drama, sino de sustraerse momentáneamente a ella, como un mecanismo de compensación psíquica o una válvula de escape de la cultura. En el contexto de las sociedades tradicionales, la risa no busca corroer los paradigmas culturales, sino mostrar la distancia que media entre dichos paradigmas y la conducta real de ciertos individuos. Se podría decir que esos paradigmas expresan la verdad o, al menos, la verdad de la cultura, tal como ella la vivencia. Cuando la marcha de la historia deja al paradigma sin el amparo de la verdad, porque su injusticia o caducidad se tornó evidente, la risa se sumará a la tarea de su demolición, y también a la de instaurar el nuevo paradigma, pues, de lo contrario, estaría contribuyendo al empobrecimiento de la cultura.

Aclarado el tema de la risa desde una perspectiva antropológica, en la cual se juega con la verdad pero no contra la verdad, se podría decir que las concepciones no occidentales del arte han colocado a esta en el mismo corazón de sus prácticas, yendo aún más lejos que el modelo clásico europeo. En la India, el arte debe revelar la verdad suprema, que es de carácter puramente espiritual, pues la llamada realidad no pasa de ser una ilusión. Al desconocerse la realidad física o material como modelo, la teoría de la mimesis cae en el vacío. Solo lo sagrado es bello, o al menos, lo sagrado es la principal manifestación de lo bello. No obstante, la influencia mongola en Rajasthan ha contribuido al desarrollo de una pintura en pequeño formato que elude lo sagrado para detenerse en las costumbres, el lujo, el boato del poder y la vida galante. En el arte chino abundan los dragones y las serpientes gigantescas, cuya realidad no es, por cierto, biológica, sino simbólica. Por pertenecer a la esfera del mito, se consideran reales, no ficticias. Pero también las ficciones, los relatos no sagrados que no se consideran verdaderos (que se tienen por no acontecidos), por lo común se refieren a valores verdaderos o dan cuenta de una verdad. No importa entonces que la realidad referente sea ficticia, pues lo que cuenta es la realidad referida, y esta sí posee un contenido de verdad, de conformidad con el *ethos* social.

En la América precolombina, el arte versó principalmente sobre lo sagrado, como una forma de manifestar la verdad de esta dimensión; pero también lo terrenal y profano tuvo cabida en él, como en el caso ya comentado de las mujeres bonitas de Tlatilco y la mayor parte de la cerámica de la región andina, la cual reproduce animales, vegetales, músicos con sus instrumentos, personajes diversos (algunos de ellos deformes o enfermos), casas y hasta parejas haciendo el amor. Por cierto, esta última se trata de otra verdad, más consustanciada con la vida cotidiana, que ningún afán místico desvaloriza. Si bien de carácter figurativo y realista, tales obras no se proponen imitar la realidad, sino que la toman tan solo como punto de partida para expresar una realidad casi siempre simbólica. Por carecer de una intención naturalista, no pueden caer bajo el lente de esa sofística que endilgaba Platón al arte y, menos aún, ser vistas como simulacros. Tanto aquí como en África, el arte se preocupa no por la verdad del modelo (sus formas y proporciones), sino por la verdad del ser representado (al cual se expresa, a menudo, con relativa libertad) y las exigencias del ritual al que sirve. Lo incompleto, lo mutilado, lo contrario al *ethos* social, lo falso, no tienen allí cabida, pues dejan de funcionar como paradigma. La verdad que importa es la verdad del paradigma de la cultura y no la del mundo fenoménico.

La marcada tendencia a la abstracción del arte africano no lo llevó en momento alguno al despeñadero del subjetivismo, donde toda verdad se diluye o relativiza, junto con el marco cultural. La abstracción es utilizada como un recurso para eliminar o minimizar en las figuras aquellos aspectos considerados irrelevantes para lo que se quiere expresar, lo cual permite, a su vez, sobredimensionar los rasgos físicos vinculados al significado. Los altos componentes sociales del estilo que se observa en estas obras, así como los elementos figurativos que restan en ellas, no son solo un anclaje en la cultura, sino también en lo que cada cultura considera verdadero. El falseamiento de una cualidad excluirá al objeto de la esfera ritual, lo que equivale a decir que se lo relega a la esfera del no-arte.

5. Lo bello y lo ético

La dimensión ética fue entrevista ya por los presocráticos, asociada al concepto del bien o lo bueno, en oposición al mal o lo malo. Relativo a las cosas, lo bueno se confunde con la utilidad de las mismas, que no pueden ser buenas o malas en sí, sino respecto a un fin; o sea, son buenas o malas para algo, y no por su naturaleza intrínseca. Dicho plano de lo que es bueno para algo solo toca de un modo tangencial el problema ético, pues este se refiere, en esencia, al hombre, el único ser verdaderamente digno de ser calificado de bueno o malo. Pero tampoco el hombre en sí, en su pura dimensión ontológica, estática, puede ser llamado bueno o malo, sino en cuanto actúa, realizando a conciencia acciones que portan un significado social. El héroe clásico, por actuar en un sentido positivo para la sociedad, era no solo bueno (y esto, aunque realizase feroces carnicerías entre sus enemigos), sino también bello. O sea, lo bueno debía ser, en cierta forma, bello, y del mismo modo, lo bello debía ser bueno. De ahí que los enemigos, quienes amenazaban a la sociedad del héroe, eran vistos como físicamente horribles, y también como malos, esquema antiguo que persiste en la historieta y el cine de baja calidad, el cual trabaja sobre sus esquemas, donde nunca el «malvado» será bello en su aspecto físico y, menos aún, en el moral. Es decir, quien está contra los intereses del que juzga queda excluido de la esfera de lo estético y lo ético. Por lo común, la épica de los pueblos conquistadores ve como feos y malos a quienes se limitan a defender su tierra y a sus seres queridos de una invasión que pretende legitimarse con conceptos tanto éticos como estéticos, deformados por la ideología.

En todo individuo existe una forma de conciencia que determina lo que está bien y lo que está mal, o sea, una conciencia moral que descansa sobre principios más o menos claros. Aristóteles la llamó «razón práctica», término que luego resucitaría Kant, para mostrar que en la conciencia moral actúa algo que, sin ser la razón especulativa, se puede considerar también una forma de razón.

Así planteada, la conciencia moral deviene un problema puramente filosófico, del cual se ocupa la ética, o algo ligado a la práctica de la religión. La ciencia jurídica separa al derecho de la moral, por carecer esta última de poder coactivo. La transgresión de una norma jurídica es castigada por el Estado, mas no así la transgresión de un código moral.

Pero en las sociedades tradicionales, donde suelen faltar leyes escritas e incluso órganos que ejerzan la coacción física en nombre de la comunidad, la frontera entre lo jurídico y lo moral se desdibuja. La antropología deja la moral individual a merced de la conciencia de las personas que construyen códigos particulares o los adoptan de un sistema filosófico o religioso que no es dominante en lo social (como el caso de las sectas o las religiones minoritarias), para centrarse en lo que se ha dado en llamar el *ethos* social, es decir, ese cuerpo de principios en el cual se sustenta la cultura de una sociedad y cuyo quebrantamiento lleva a su desorganización y debilitamiento, e incluso a su desaparición como grupo autónomo, al ser absorbida su población por otros grupos. Por lo tanto, hablar de lo ético desde este punto de vista no nos remite a la conciencia de un individuo como propio juez de sus actos, sino a ese conjunto de principios sociales que definen la identidad de los pueblos y le dan fuerza para defenderse y reproducir su matriz simbólica. Atacar dicho *ethos* es entonces empujar a la sociedad hacia la decadencia, relajar los lazos de solidaridad y reciprocidad que unen a los individuos y producir un acto o una obra contracultural. Lo único que puede justificar una acción o una obra realizada contra este *ethos* es el propósito de establecer un nuevo paradigma que se considere moralmente más valioso, superior. Esta contradicción entre dos paradigmas marcaría el origen de la tragedia, a la cual Aristóteles consideraba la cumbre del arte, por relacionarse con los aspectos más nobles y elevados del hombre.

Hay, pues, una ética que compromete solo al fuero interno del individuo, pero cuando emite juicios sobre las relaciones sociales, empieza a confundirse con un valor que no puede ser dejado fuera de la teoría del arte: la justicia. El *ethos* social, como se dijo, no se refiere tanto al fuero interno del individuo, sino que regula las relaciones sociales, de modo que los individuos serán valorados según la forma en que practican este *ethos*, y con él, los argumentos de la cultura. Ninguna conducta es justa de por sí, sino en relación con un determinado código que,

además de señalar qué acto es justo y cuál, injusto, lo sitúa en una escala jerárquica, de modo que habrá unas conductas más valiosas que otras.

Anacreonte decía que lo bello es lo justo. Se podría invertir la ecuación y afirmar que lo justo es bello, como parece desprenderse de la poesía épica. Si bien, en la concepción occidental, esto hoy puede implicar cierto dogmatismo, parece tener plena validez en las demás concepciones del arte. En la antigüedad europea también fue así. Para los poetas épicos griegos, los buenos y valientes (un valiente no puede ser malo) son, a la vez, hermosos, o deben serlo. A menudo no son descritos como bellos, pero es algo sobreentendido. Hasta el mismo Kant, en su *Crítica del juicio*, afirma —a riesgo de contradecir su concepción del juicio estético— que lo bello es el símbolo de lo moralmente bueno.

La cuestión ética estuvo presente en la discusión sobre el arte a lo largo del siglo XX. Mientras las corrientes formalistas se abroquelaban en la autonomía de lo estético, desconfiando de toda obra que se propusiera servir a una causa, por más justa que fuera, e incluso negándole su condición de verdadera obra de arte, las corrientes que enfatizaban la función social del arte, y hacían del compromiso un deber moral, negaban la condición de verdaderas obras de arte no solo a las que legitimaban la injusticia o se mostraban complacientes con ella, sino también a las que no reflejaban en modo alguno los conflictos sociales. Los artistas y críticos del primer bando acuñaron el término «compromisistas», como un genérico despectivo, para aludir a quienes usaban esta dimensión ética para compensar la pobreza de su estética. Pero, como ya se dijo, lo estético no puede defenderse por su ética, aunque esta siempre reforzará a las obras formalmente bien logradas. Por otro lado, un rastreo de las prácticas llamadas artísticas a nivel universal muestra que el arte cumple siempre una función social, que compromete al *ethos* del grupo y a la dinámica de la identidad, por lo que la dimensión ética no puede faltar en la teoría del arte. Esta lo mismo podrá establecer la autonomía del juicio estético —admitiendo que lo contrario al *ethos* social puede llegar a ser bello, pero poniendo la condición de que la obra deba ser, además, ética para alcanzar la altura y el reconocimiento

del arte—, que negar toda autonomía a dicho juicio —dictaminando que lo contrario al *ethos* social nunca puede ser bello—, camino seguido por la mayoría de las culturas. Desde esta perspectiva antropológica, el plano ético no implica, por cierto, una aceptación mecánica de los valores de la cultura, porque la función del arte, aun en las sociedades tradicionales, no es solo reflejar los valores de una sociedad, sino también criticarlos, crítica que será su contribución al cambio de paradigmas cuando estos dejan de ser justos o cuando surgen otros cuyo nivel de verdad y justicia se considera superior.

En el África negra (y podría decirse lo mismo de la América indígena), el arte no entra en conflicto con el *ethos*, pero lo va enriqueciendo con su creatividad, proyectando los avances culturales sobre la estructura social. Por ello, el artista suele tener un gran peso en el consejo de la aldea, y el jefe lo consulta cuando intenta resolver un problema de un modo ético, lo cual, por ejemplo, es común entre los baulé de Costa de Marfil. Señalan Leiris y Delange que lo bello y lo bueno están unidos en las lenguas africanas. Asimilar la belleza a lo bueno no es negarla, sino connotarla.[51] Los dogon, en cambio, distinguen entre las palabras belleza y bondad, aceptando que lo bello no es necesariamente bueno o útil.

6. Lo bello y lo útil

A menudo se cita a Platón como el primer crítico de un arte sin valor utilitario, pero fue en verdad Sócrates quien primero teorizó al respecto, y antes que él, Hesíodo (quien vivió en el siglo VIII a.C.) había percibido ya la relación entre lo bello y el bien. El bien, como vimos, derivó luego hacia lo bueno o ético, en cuanto conducta humana, pero la acepción que le dio Hesíodo tenía que ver con la calidad de útil y se refería a las cosas y no a las personas y sus conductas. La idea de utilidad presupone dos elementos: un medio (un objeto) y un fin (un objetivo). La belleza, en cambio, no tiene dos componentes relacionados, sino tan solo uno, pues se trata de una entidad única. Por eso se dice que lo útil es mediato (bueno para algo), mientras que lo bello

[51] Michel Leiris y Jacqueline Delande: ob. cit.; p. 40.

es inmediato. Para Homero (quien, al parecer, vivió en el siglo anterior), lo bello y lo bueno (entendido como útil) eran categorías que no guardaban nexo alguno entre sí.

Sócrates no solo relaciona ambos conceptos, sino que, de hecho, en su teoría lo bello se confunde con lo útil. Un escudo, por muy adornado que esté, si no protege bien a su portador, no puede considerarse bello. Otro que se halle menos adornado o que carezca incluso de adornos, si cumple mejor su función, será considerado más bello. Sentó así las bases de una estética utilitaria, estrechamente ligada a la función que debe cumplir el objeto, la que constituiría el fundamento de la arquitectura entendida como arte y, también, de la estética funcionalista contemporánea. La belleza es, para él, la adecuación de una cosa a su finalidad, por lo cual no puede existir si no viene asociada al concepto de lo útil. Así, hasta las cosas feas pueden resultar bellas si son útiles. Cuatro siglos más tarde, Séneca coincidirá con dicha tesitura, afirmando que una buena nave no es aquella que se adorna con brillantes colores y bellas esculturas, sino la que está bien ensamblada y puede desarrollar velocidad; o sea, la que sirve para navegar. Lo que estos autores no contemplaron es el hecho de que lo útil puede serlo tanto para el bien como para el mal, lo cual plantea la pregunta de si se puede considerar bello lo que es útil para causar el mal.

Dicha teoría, más o menos mantenida por Platón, fue modificada por Aristóteles, para quien lo útil es una cualidad que forma parte de todos los bienes, pero no constituye un bien verdadero, pues no pasa de ser un medio. Lo útil se desvincula entonces de lo bello. Santo Tomás radicaliza esta posición, al considerar que el objeto útil está excluido de lo bello, por ser este desinteresado.

En la Edad Media, la preocupación por la belleza no existe en el marco de las artesanías gremiales que dominan las prácticas simbólicas, por lo que se podría afirmar que el arte no se rige entonces más que por su utilidad. La preocupación por la belleza resurge en el *quattrocento*, pero ahora vinculada al quehacer artístico. Nace en ese siglo en Italia la concepción occidental del arte, que acentuará su autonomía en el siglo XVI, para desembocar en el XIX en el llamado «arte por el arte», el cual exige a los objetos, para ser considerados artísticos, no so-

lo ser inútiles, sino también no cumplir ninguna otra función social. Gautier, en una posición extrema, consideraba una regla que toda cosa que se torna útil deja de ser hermosa.

Mucho tiempo antes de que cuajara esta concepción del arte por el arte, Kant había señalado ya que lo bello y lo útil son conceptos incompatibles. La utilidad carece de valor estético, y en consecuencia, el objeto bello es, por definición, inútil. En su concepción, lo bello es desinteresado, pues en la naturaleza del juicio estético está el desinterés, junto a la ausencia de otra finalidad o propósito. Se admitiría, en un segundo plano, que un objeto bello puede llegar a ser útil (aunque esto, en cierto modo, torna relativa su belleza), pero en tal caso el juicio estético no debe considerar su utilidad, del mismo modo en que no toma en cuenta su contenido de verdad ni su base ética, por ser un juicio amoral, o que prescinde de la cuestión moral. Siglos después, John Ruskin reafirmaría este criterio, al señalar que puede existir la utilidad en un objeto, pero que la valoración estética no la tomará en cuenta. O sea, esta última consistiría en un tipo especial de lectura que selecciona del objeto solo aquello que tiene que ver con lo bello y lo sublime, dejando todo lo demás para otro tipo de lecturas, entre las cuales pueden entrar las exigencias de la teoría del arte. Desde esta última, será posible descalificar lo estético cuando se presenta reñido con la verdad, la ética e, incluso, lo utilitario.

Montesquieu (1689-1755), en cambio, fue partidario de la utilidad en el arte, lo cual lo llevó a aceptar el arte de la moda, por su utilidad social. El arte por el arte es una concepción que escapaba por completo a su sensibilidad. Tampoco Diderot (1713-1784) es partidario de él, pues reivindica lo útil como el nexo entre lo bello y el bien. En la primera mitad del siglo XX, los movimientos *art & craft*, en Inglaterra, la Bauhaus, en Alemania, y el *art nouveau*, en Francia, promovieron la integración de los valores estéticos a los objetos de uso cotidiano, avanzando así hacia una estetización del mundo, que es una estetización de las miradas y las actitudes.

Aludimos ya en varios acápites a que la tendencia universal en esta materia es buscar el sentido del arte no en sí mismo, como plantea la teoría del arte por el arte, sino en el fortalecimiento de las distintas funciones sociales, entre las cuales

predominan las esferas de lo mítico-religioso y el poder político. O sea, la función del arte es asegurar la eficacia del ritual, contribuir a hacer creíbles las instituciones y los principales argumentos de la cultura. Un arte centrado en sí mismo sería incomprensible, absurdo, del mismo modo en que hubiera sido valorado en el Medioevo europeo. Vemos que, en este punto, la concepción renacentista no goza de un total consenso en las teorías europeas que la precedieron, y tampoco en el pensamiento posterior al siglo XVI, sobre todo si se la considera en sus posiciones más extremas, hijas del idealismo.

El arte musulmán amalgamó lo bello con lo práctico (es decir, lo útil), y también lo humano con lo abstracto, fusiones que le dieron un sesgo propio y único. Las mayores pruebas de esto están en el campo de la arquitectura.

7. El arte en el Medioevo europeo

Durante el Medioevo, rigió en Europa la concepción clásica, la cual dividía a las artes en liberales y mecánicas. Las primeras, que gozaban de una posición eminente, incluían la música y la poesía, a las cuales se relacionaba con la matemática, la geometría y la astronomía. La pintura, la escultura y la arquitectura pertenecían a las artes mecánicas, a las cuales se aplicaba el principio aristotélico de la imitación y se les otorgaba escaso valor. El «ars» de estos artesanos pasaba por la habilidad manual, no por el sentido creativo. El pensamiento filosófico sobre lo bello, originado en los presocráticos, corría por carriles independientes de estas prácticas, vinculándose solo, aunque no de un modo central, con las artes liberales.

Se puede decir entonces que en esta concepción, las que hoy llamamos artes plásticas eran separadas del concepto de creatividad y también de toda búsqueda de lo bello y lo sublime. Se las consideraba artesanías sujetas a los minuciosos recetarios establecidos por los gremios, que pautaban dicha producción y la transmitían a los aprendices en largos procesos que tenían lugar en el mismo taller de los maestros. O sea, no se trataba de un verdadero arte, sino de oficios mecanizados. Ninguno de estos artesanos hubiera aceptado la idea del arte por el arte, es decir, fabricar objetos que no tuvieran más fin que la contemplación

desinteresada. Las pinturas y esculturas cumplían una función religiosa, y en menor medida, la de retratar a un personaje relevante, para memoria de sus descendientes. Se había perdido por completo esa autonomía atisbada en la escultura griega, pues ya las obras no estaban al servicio de lo humano, sino de lo divino.

Se podría decir que las artesanías gremiales conforman la estética del feudalismo europeo, y también que, pese a sus limitaciones estilísticas, dichas prácticas presentaban más similitudes con las que tenían lugar en esos tiempos en el resto del mundo que las introducidas luego por el Renacimiento. Se solía apreciar el buen trabajo manual, pero se menospreciaba al artesano que lo hacía, por el mismo hecho de trabajar con las manos, indicio de baja condición social. Como antes vimos, eran también víctimas de dicha desvalorización los actores, bailarines, músicos, juglares y todos los que cultivaban las artes de la representación, quienes podían llegar a actuar en los palacios, pero no a sentarse entre los señores antes o después de la función, a menos que también fuesen de noble cuna, como en el caso de los trovadores y de ciertos músicos cultos. Tal falta de prestigio contrasta radicalmente con el buen trato y reconocimiento a su práctica que, hasta el día de hoy, reciben los artistas africanos.

Hoy sabemos que el arte se basa más en el sentido creativo que en la habilidad manual, pero en la concepción medieval las innovaciones estaban prohibidas o sumamente restringidas, lo cual coartaba la creatividad. Esta no debía dispararse en cualquier dirección, multiplicando las formas, sino empeñarse en perfeccionar los modelos establecidos. Para entender una actitud tan conservadora, hay que tener presente que la Naturaleza (así, con mayúscula) era vista como «el Libro de Dios», y su peso, más que metafísico, era teológico. El dogma fortalecía esta concepción a tal extremo que el productor de objetos no podía apelar a sus sentidos, y menos aún a su subjetividad. La fe, expresada ya en modelos inmutables, guiaba sus manos hacia el cumplimiento de una finalidad que no era estética, sino religiosa, o meramente utilitaria, si se trataba de fabricar muebles y utensilios para la aristocracia y el clero. En la esfera religiosa, las figuras cumplían una función puramente simbólica, sin

prestar demasiada atención a esa forma excedente que en el ámbito de la magia la potencia, pues el cerrado teocentrismo del sistema impedía relacionar la mayor belleza con una eficacia mayor. O sea, de ningún modo se podía pensar que una imagen más bella de la Virgen María concedería más favores al feligrés, aunque sí concitar un culto mayor. La forma excedente, en consecuencia, estaba destinada a ser gratuita, inútil. La concesión de favores no pasaba por esta instancia formal, sino por las virtudes del peticionante y la justicia del pedido; aunque podría decirse, claro, que la belleza siempre ayuda.

Al quedar clausurado el camino de la subjetividad, la producción simbólica medieval, al igual que la meramente utilitaria, no reflejaba una identidad personal, sino colectiva, razón por la cual las obras no llevaban firma. Esto no impidió, por cierto, que algunas obras destacadas fueran atribuidas luego, aunque no sin entendibles dudas, a un determinado artista. Sin embargo, ya en esta época, los poetas cortesanos que componían poemas líricos empezaban a consignar sus nombres al pie de ellos, por más que se tratase de obras encomiásticas de escaso o nulo valor literario.

Señala un autor que la gravedad del Medioevo europeo habría comenzado a quebrarse con el arte gótico, cuyas figuras portan una menor carga simbólica y pueden ser vistas, en consecuencia, como un intento de asomarse a lo bello, pese a la simpleza de sus formas y a la herencia espiritualista que le impide exaltar el cuerpo humano.

8. La concepción renacentista del arte

Si nos salimos de los carriles de Occidente, vemos que desde hace muchos miles de años (Juan Acha habla de 400 siglos) el hombre viene produciendo obras que pueden caer bajo la caracterización de arte. Durante este largo tiempo, la magia y la religión conformaron el núcleo de la cultura, su principal fundamento. La función de lo que hoy llamamos arte era, como vimos, tributaria de otras funciones sociales y no se subordinaba a la belleza. Probablemente el dramatismo de las imágenes, como reflejo del dramatismo de la existencia humana, fuera el centro de su estética, lo cual explicaría el expresionismo

que signa a varias de sus manifestaciones, incluso a las más abstractas. La identificación del arte con la belleza recién se produce hace unos seis siglos, y solo en Europa. Es el llamado Renacimiento, nacido en Florencia en el *quattrocento*, con carácter laico, y cuya marcada tendencia al naturalismo desplaza al misticismo gótico, que niega la base sensual y animal de la condición humana. A partir de ahí, aunque acentuándose en el siglo XVIII, una nueva mirada recorre el pasado de las formas simbólicas, reinterpretándolas. Lo que ni siquiera en ese continente se había hecho con un fin artístico, es incorporado a la historia del arte, y lo mismo —aunque no con igual generosidad— ocurriría luego con la producción cultural de los otros continentes. En un principio todo esto se realizó con criterios arbitrarios, pues, como se dijo, el intento del hombre occidental de someter el arte a un proceso de análisis teórico data recién de mediados del siglo XVIII. Las otras culturas no intelectualizaron sus prácticas simbólicas o lo hicieron en escasa medida, lo cual, por ausencia de alternativas conceptuales, condujo a presentar a la estética europea como universalmente válida.

La concepción renacentista del arte se desarrolló a partir de su secularización, lo que implicaba transferir lo sagrado de la imagen religiosa representada por los pintores del Medioevo a la obra en sí, la cual, de este modo, se cargó de energía simbólica, o sea, de lo que Benjamin llamaría «aura». Dicho proceso llevó a Adorno a sostener que la historia del arte es la historia del progreso de su autonomía. Es decir, de su alejamiento de lo mágico y religioso, aunque sin cortar del todo los lazos con los arquetipos del mito, para no caer en el vacío, como tampoco los cortaron los escultores griegos y romanos. Estos arquetipos apuntarán a destacar la belleza de lo humano, tan despreciada por el cristianismo, donde se espera encontrar una fuerza nueva. En vez de negar la vida por su fugacidad y sus miserias, el arte se solidariza con ella, levantando la poesía de lo efímero contra la frialdad de lo absoluto y asumiendo una concepción más modesta de la verdad.

Al sustentarse en lo humano y defenderlo de la opresión, esta concepción del arte no tardaría en entrar en conflicto con el orden instituido. Es que el arte critica a la sociedad casi

por definición, pues no nació como una expresión de beatitud y agradecimiento, sino de disconformidad. Lo estilísticamente puro, la perfección de las formas, pone de manifiesto la imperfección de la sociedad e, incluso, de la vida. Ante el prisma del arte, la falsedad de todo sistema institucional queda desenmascarada, aunque también puede ser enmascarada por artistas que halagan al poder y se tornan así conniventes con la opresión.

Pero este arte, concebido como un tributo a la vida y un heroico intento de embellecerla y mejorarla, cayó más tarde en la trampa del idealismo, que al alterar sus claves, lo convirtió en una ideología de dominación en manos de una minoría selecta. La forma fue privilegiada sobre la función social, y se llegó a exigir que para otorgar a una obra el carácter de artística, no debía cumplir otra función que la puramente estética. Lo que servía para otra cosa no podía ser arte. Este requería una voluntad estilística expresa, así como alcanzar el atributo de la originalidad. Sin originalidad no hay genio, y el genio viene a ser un enviado de Dios, o su sucedáneo. «Las Bellas Artes han de considerarse necesariamente como artes del genio», escribió Kant en su *Crítica del juicio*, añadiendo que la originalidad es la cualidad primera del genio, quien se aparta así de la imitación, sentando un nuevo canon o regla para juzgar. Mediante el genio, concluye Kant, la naturaleza da la regla, no a la ciencia, sino al arte. Este último deja de constituir un producto social para convertirse en el conjunto de las creaciones espirituales de unos cuantos elegidos, dejando fuera de sus procesos a las grandes mayorías.

Tal concepción de la originalidad no tuvo desarrollo fuera de Occidente y, al parecer, tampoco existió en dicha civilización hasta las postrimerías del siglo XVII y principios del XVIII. Antes no se aspiraba a la originalidad, sino a copiar lo más fielmente posible la naturaleza y reelaborar la tradición. Los autores acudían, en busca de temas, a Homero, Ovidio, Cicerón, Virgilio y Plutarco, entre otros, así como a los mitos y leyendas clásicos. Shakespeare no intentó en ninguna de sus obras ser original. Por el contrario, y quizá como garantía de éxito, prefería crear dentro de la tradición, apropiándose de paradigmas

antiguos para definirlos mejor o actualizarlos. También Cervantes se guiaba con este criterio. El elitismo modernista y la teoría del genio no tardaron en convertir el problema del arte en el problema del no-arte, es decir, el de toda la producción simbólica que quedaba fuera de su rígida óptica, y no solo de la misma Europa, sino también del resto del mundo, con lo cual se universalizaba de hecho tan errática concepción.

No obstante, este concepto de originalidad desarrollado por el Siglo de las Luces, al igual que el de Bellas Artes, tiene el mérito de haber sacado a la pintura, la escultura y la arquitectura de la estrecha y conservadora categoría de artes mecánicas, para abrirlas a la creatividad y consagrarlas a la búsqueda de la belleza. Las Bellas Artes, tal como se dijo antes, habían sido ya hacia 1762 separadas de los oficios y desligadas de los arrastres del sistema medieval de las artesanías gremiales, como la recurrencia a lo ornamental y a la producción en serie. No se puede ignorar, sin embargo, el antecedente de Leonardo de Vinci, quien reivindica a la pintura como poesía muda y reclama que, por ser hermana de la poesía, merece la misma consideración, o sea, ingresar a la categoría de las artes liberales. Esta nueva concepción proclama asimismo que la obra de arte ha de ser única, viendo en ello una cuestión de espiritualidad y no de mercado. Este último resultaba favorecido por la condición portátil de las obras: las pinturas de caballete predominan sobre los frescos, y las esculturas de tamaño reducido, sobre las de carácter monumental.

Como se sabe, el Renacimiento constituye un regreso a la estética naturalista grecolatina, lo cual no podía lograrse sin una recuperación, desde el arte, de la anatomía y la geometría. Como origen de este proceso se señala el año 1300, en Italia, con Giotto. La ruptura con el esquema medieval fue lenta. Aunque el siglo XVI marcaría el fin de este movimiento, sus ideas básicas, intelectualizadas y desarrolladas luego como un *corpus* filosófico, mantuvieron su vigencia hasta hoy, pero no sin cuestionamientos ni variantes de importancia.

Las discusiones filosóficas sobre la naturaleza del arte no quedaron ya, como en la antigua Grecia, fuera del sistema de producción simbólica. Para vincular la teoría con la práctica,

Tlahuicole (1851), obra del escultor mexicano Manuel Vilar. El estilo neoclásico de la academia impone al jefe indígena un cuerpo griego.

se funda la Academia. La primera surgió en Italia, a mediados del siglo XVI. La segunda, en Francia, al promediar el XVII, y a mediados del siglo XVIII se creó en España, donde las reformas borbónicas perseguían la abolición de los gremios y su sistema de producción. La primera academia americana es la de San Carlos, fundada en la ciudad de México en 1781, y a esta siguieron otras, que habrían de imponer a rajatabla un modelo neoclásico, en el cual los personajes indios, las pocas veces que se los tomaba en cuenta, eran pintados y esculpidos con el cuerpo de los dioses y atletas griegos. O sea, los modelos no se tomaban de la realidad, sino de los arquetipos de la tradición grecolatina. En la región, esta corriente colonizadora de las formas visuales se mantuvo hasta 1920, aunque no sin reacciones críticas, como las que se dieron en Venezuela en 1909 y en México en 1911; aunque en este último país, recién con el muralismo, que fue un producto de la Revolución, se logró romper con la fuerte influencia de la Academia.

Vemos entonces que la concepción renacentista, que habría de caracterizar al arte occidental, surge como un paso de lo sagrado a lo profano (visto esto último como esencia de lo humano), de lo colectivo a lo individual (valoración extrema de la subjetividad, hasta el punto de afirmar que el estilo es el hombre), de lo decorativo a lo expresivo, de lo múltiple a lo único, de la producción gremial a la creación libre de artistas no agremiados, de la tradición a un antitradicionalismo acrítico, de los saberes populares a la formación académica, de la función social a la valoración de la pura forma, que solo busca alcanzar la belleza y lo sublime. El artista, que deja ya a un lado la anonimia, se definirá primero como un hombre de vocación, más que de oficio, y tiempo después será visto como un genio que crea de la nada, como si su obra no tuviera deuda alguna con su sociedad y su tiempo.

9. El tema en el arte

A los planos de lo estético y lo artístico en el análisis de las obras, Juan Acha añade el temático. Pero este se situaría en otro nivel, pues, a su juicio, el tema no determina lo artístico, y menos aún lo estético. Si bien podría admitirse dicho enunciado

como una regla general de cierta validez, es preciso confrontarlo con las distintas prácticas históricas, y en particular, con las que se desarrollaron en contextos diferentes al occidental moderno. Habría que preguntarse también si una regla así no está, de hecho, teñida por ese ajuste riguroso a la estética renacentista que implicó el formalismo.

Por lo común, las prácticas artísticas definen un espectro temático del cual no es posible salir, pues, de lo contrario, se estaría fuera de ellas, y lo que no tiene el respaldo de una tradición deja de ser arte, es decir, una producción simbólica reconocida. En la concepción occidental, es la teoría (elaborada siempre a partir de prácticas específicas) lo que permite determinar si una obra es arte o no, pero en las culturas que no han teorizado sobre sus prácticas, es la tradición de cada una de ellas lo que convalida o invalida las obras. Esa tradición contiene materiales, técnicas, aspectos formales (los que pueden llegar a ser bastante elásticos, permitiendo más de un estilo) y una serie de temas característicos. O sea, poco rige aquí la libertad. El tema que no cae en la tradición de un arte invalidará a la obra como artística, y probablemente anulará también su valor estético, pues este tipo de juicio carecería de un sustrato firme. En la misma estética occidental, cada vez que obras no sustentadas en una tradición artística (piénsese en los *ready made* de Duchamp o en las más polémicas instalaciones de Andy Warhol) fueron presentadas como bellas, la mayor parte de los receptores les negó tanto valor artístico como estético. Eso no podía ser bello, pues carecía de una tradición que permitiera considerarlo tal.

En el arte de la India, así como en el de la América precolombina, tallar la imagen de un dios con la forma y los atributos que lo caracterizan, con los materiales y las técnicas establecidas por la tradición, era la mejor manera de hacer eso que llamamos arte. Salirse de este tema central era entrar en un terreno poco significativo, en el que la contribución a la cultura resultaba mucho menor y donde hasta se corría el riesgo de perder todo significado. O sea, los temas menores conducían, por fuerza, a obras menores o, incluso, al terreno del no-arte y lo no-estético, es decir, esas zonas de la producción social donde

Pedro Figari: *Candombe de carnaval*. Para pintar a los negros de Uruguay, Figari tuvo que romper con el estilo académico, cuya rigidez le impedía captar la plasticidad de ese mundo.

el juicio estético está prácticamente ausente. La teoría de los diseños tuvo la virtud de extender la mirada estética sobre una multitud de objetos de uso práctico producidos por las industrias que habían venido a sustituir a las artesanías gremiales. Gracias a esta brecha abierta en la estética kantiana, hoy se puede pensar en la belleza de una botella de vino o un frasco de perfume, lo cual antes hubiera sonado ridículo.

La estética del neoclasicismo imponía los temas mitológicos grecorromanos, por lo que salirse de ellos era abandonar lo artístico y, en buen grado, también lo estético, pues implicaba caer en el costumbrismo, considerado un arte menor, propio de gente de oficio, no de vocación. Y junto con el tema, se imponía el estilo: un naturalismo que no partía de un estudio detenido de las formas que el entorno proporcionaba, sino de los modelos

clásicos. O sea, junto al tema impuesto como condición irrenunciable de una determinada estética, venía un estilo prefabricado, el cual era imposible ignorar sin caer de inmediato en la esfera del no-arte. Fue la ruptura del modelo académico por parte de las vanguardias lo que liberó al arte del tema neoclásico, y al tema, del estilo. El estilo no será ya algo prefabricado y de aplicación mecánica, sino que se resolverá en función del tema, variando en cada caso para adaptarse a sus exigencias. Por esta razón, Pedro Figari renunció al trazo académico en su pintura, pues lo hallaba contraproducente en relación con los negros de Montevideo, y definió un trazo dinámico, adecuado a dicho tema, que eludía toda rigidez y estatismo.

El indigenismo y el regionalismo son estéticas definidas por una temática, por lo que salirse de esta es quedar fuera de aquellas. También, a tales temáticas, ambas corrientes sobreimprimieron un estilo, el cual, a fuerza de reiteración, se estereotipó. El indigenismo eligió el dramatismo para pintar al indio americano, interpretando o imaginando así su mirada. Pero cuando el indio empezó a pintar, despreció por completo dicho estilo, que ya había devenido rígido y se centraba en sus miserias, en todo aquello que lo deshumanizaba, y no en la poesía de sus mitos y otras representaciones del mundo. El regionalismo, por su parte, se estancó en un paisajismo desdramatizado de tinte naturalista que implicaba un retroceso en lo formal ante el camino abierto por las vanguardias, sin explorar los nuevos modos de la figuración en relación con sus temas. Por eso, quienes hacían esto último rechazaban ser identificados como regionalistas.

Para el realismo socialista, en su versión más dogmática, el arte que escamoteaba la dimensión política carecía de valor y no podía ser arte y ni siquiera algo bello. El muralismo mexicano, como estética de la Revolución, definió un espectro de temas opuestos a los prescritos por la estética francesa del momento, los cuales eran, de por sí, políticos, o debían ser manejados con un sentido político. La necesidad de expresar un determinado contenido primaba sobre la preocupación por la forma, la cual debía ser sencilla, realista y de fácil comprensión por parte de las masas. Lo que para sus críticos era abolir

la dimensión estética del arte, para el realismo socialista se trataba de una nueva estética. En ese marco, una naturaleza muerta carecía de todo valor. Rufino Tamayo y Carlos Mérida rechazaron la politización extrema de la obra de arte, y se los llamó universalistas, e incluso antimexicanos. Pero ellos no se habían pronunciado nunca contra el tema nacional, sino contra la función didáctica que, de manera deliberada, se asignaba al arte. O sea, la crítica de Tamayo no se dirigía al tema, sino a los estilos que se imponían arbitrariamente a ellos, en vez de indagar en las mismas tradiciones plásticas indígenas su concepto de la forma, las proporciones y el uso del color, para buscar después, a partir de este rescate, formas más elaboradas, que alcanzaran una dimensión universal. Con ello quería decir Tamayo que la estética precolombina debía ser estudiada con rigor, y no fraguada o falsificada. Con todo, el muralismo alejó al arte mexicano de la «bellomanía» impuesta por el neoclasicismo académico, recurriendo a veces a una fealdad y crueldad deliberadas, que estaban ya en la estética de los aztecas. Aunque no faltaron en él las indagaciones formales, reveló una tendencia a sobreponer estilos a los temas, transgrediendo así el principio moderno de que toda materia ha de buscar su forma. Henri Focillon señala, en este sentido, que las materias portan un cierto destino o, si se quiere, una cierta tradición formal. Tienen una consistencia, una textura, un color, una granulación. Ellas, de por sí, son formas y, por esto mismo, invocan, limitan o desarrollan la vida de las formas del arte. Claro que la materia de una obra no puede ser confundida con su tema, pero materia y tema suelen vincularse.

El artista africano no es libre de elegir su tema, pues quien encarga la obra o la función que ella debe cumplir, de hecho, lo determina. Tampoco es del todo libre para elegir el estilo, ya que, por lo general, se acepta el estilo vigente en el grupo en ese momento. Pero esto no implica el inmovilismo, sino lo que podría caracterizarse como una movilidad lenta, que va incorporando temas y estilos a lo largo del tiempo, y los ya incorporados tienen asegurada una vigencia duradera, que bien querría para sí el arte occidental. En el África negra es común, además, la existencia de amplios espectros temáticos,

y también la coexistencia de estilos, por lo cual el artista no se siente en absoluto coartado.

Hoy, la teoría estética occidental se muestra remisa a separar forma de significado, señalando que la forma artística ha de decir por lo que es. No es el tema lo que define lo esencial del significado, sino la forma en que él es tratado. Si falta la forma, falta el arte, y la manipulación de un tema no conduce a ningún lado. Por eso, se habla de «tematismo» con desprecio, para condenar ese voluntarismo estético que busca convalidar una obra por el tema y no por el carácter universal que se le puede imprimir por medio de la forma. La obra bella o buena será aquella en la cual el significado muestra un alto grado de integración con la forma, hasta el punto de que surja de esta última, más que del tema. Se estaría trascendiendo por tal vía la dimensión temática del arte, pero no hay que perder de vista que esto solo rige en determinados contextos y no puede ser universalizado sin más. Cada sistema simbólico dirá qué importancia tiene el tema en cada tipo de producción, en qué medida es determinante de ella, y si el tema en sí constituye una categoría primaria o secundaria de análisis.

10. La cuestión del estilo

La fuerte herencia idealista y romántica del arte occidental ha llevado a considerar la cuestión del estilo como algo fundamentalmente personal, o sea, como características propias de un artista determinado y no de una sociedad y una época. Si algo horroriza a este tipo de filosofía, es el llamado determinismo, en el cual ve una amenaza a la libertad, del mismo modo en que la Ilustración vio en la comunidad una traba al espíritu creativo, innovador, de los individuos. A causa de esto, en Occidente, la historia del arte se fue construyendo, desde el Siglo de las Luces, con la historia de los artistas y sus principales obras, sin serios esfuerzos por ver más allá de ellos, con lo cual se despreciaba tanto las lecciones del resto del mundo como las de la Europa precedente.

El suizo Heinrich Wolfflin, nacido en 1864, empezó a explorar ya en su primer libro, aparecido en 1888, una metodología de trabajo distinta, consistente en buscar aquellos principios

generales que configuraran el estilo, por encima de las obras y los artistas. Es decir, una historia del arte no descriptiva sino interpretativa, que estudiara las características que definen a los distintos estilos, o sea, las formas que alcanzaban cierta estabilidad. Años después, en 1915, Wolfflin hablará de los componentes del estilo, que a su juicio son tres: un componente individual del artista: su modo peculiar de realizar el arte; un componente nacional (o étnico, según el contexto en que se exprese), que vincula a las obras a la tradición de una sociedad determinada y también, salvo raras excepciones, a un territorio, o sea, a la forma en que tradicionalmente se vino realizando el arte en él, sin excluir las innovaciones que se salen de la línea dominante pero responden de algún modo a ella; y por último, un componente de época, el cual nos lleva a tomar en cuenta la manera en que se realiza el arte en un período determinado, tanto en el ámbito territorial de referencia como en otros con los que esa sociedad interactúa.

En cuanto al estilo, Wolfflin señala que el artista no se enfrenta a la naturaleza sin supuestos previos, sino con un modo o concepto específico de representación, el imperante en su medio, y que este será mucho más determinante de su estilo que las percepciones directas que recibe de ella. A nivel universal, se registra la tendencia a no copiar directamente la realidad que perciben los sentidos (o inspirarse en ella), sino la forma en que esta ha venido siendo representada por una tradición o práctica artística. O sea, todo artista se halla vinculado, en su lugar y su tiempo, con determinadas posibilidades visuales, las cuales no están congeladas, sino en movimiento, sea este lento o acelerado. Su despliegue temporal nos permitirá hablar de una historia de la visualidad propia de cada sociedad.

Sobre esta interpretación del pensamiento de Wolfflin haré dos observaciones: Primero, que un ámbito territorial nacional o étnico suele tener más de una tradición, pues cada tipo de práctica artística posee la suya, y a veces una misma práctica puede admitir más de un estilo. Por ejemplo, en el arte escultórico de los olmecas coexistieron la abstracción geométrica, el expresionismo, e incluso el naturalismo, observable en algunos colosos de piedra. Tal coexistencia de estilos en una

determinada sociedad puede ser pacífica o darse en un clima de confrontación. Esta última será simétrica cuando los estilos gocen de un similar prestigio o reconocimiento social, más allá del calor de las controversias; o asimétrica, cuando hay un estilo dominante y el otro, o los otros, ocupan el ámbito de lo subalterno, de lo tolerado pero no prestigiado.

La otra reflexión que me suscitan las tesis de Wolfflin estriba en que la acción del idealismo filosófico tendió a minimizar, e incluso a abolir en muchos casos, los componentes nacional y temporal del estilo, a fin de potenciar el componente individual, ensanchando a conciencia el plano de la subjetividad para coronar su teoría del genio. Se creyó ver en ello la fórmula de la libertad, pero, al avanzar el siglo xx, la antropología de la modernidad estableció que lo que realmente se fortalecía con una actitud semejante eran los barrotes de la cárcel de la subjetividad, tema sobre el que volveremos.

Al igual que la Escuela de Viena, Wolfflin realizó un valioso aporte a una visión más universal y científica del arte, abierta a otros sistemas de representación, al señalar que no hay unos estilos mejores que otros, sino tan solo estilos diferentes, del mismo modo en que existen miradas distintas sobre un mismo objeto. No obstante, este relativismo quedará desvirtuado, si no negado, por los esquemas evolutivos que trazó en su intento de avanzar conceptualmente en el problema de la historia universal del arte, los cuales responden al evolucionismo unilineal, tan en boga en su tiempo. Esta idea de progreso en la historia del arte lo lleva a hablar del camino que va de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, y de lo múltiple a lo unitario (entendido como unidad de composición). Con esto estaría Wolfflin indicando una línea de evolución del estilo de alcance universal, homologable con el esquema positivista, que veía el progreso de la sociedad humana en general como el paso de lo simple a lo complejo.

La afirmación plena de estos tres componentes del estilo implica, sí, sacar al artista del Olimpo y los pedestales a los cuales fue elevado por el idealismo estético, pero eso no lo menoscaba humanamente, sino que, por el contrario, lo humaniza

más, recuperándolo para su sociedad, a la vez que lo ayuda a ser un mejor miembro de ella, que no negará el legado de la tradición para potenciar una individualidad caótica que terminará despeñándolo en los abismos de la subjetividad, los cuales incluyen una variada gama de neurosis fáciles de percibir. Los condicionamientos sociales no actúan en forma mecánica, pues siempre existe en todo hombre, y más aún en el artista, una capacidad de individuar los componentes antropológicos de su identidad social, incluyendo las relaciones con los grupos a los cuales pertenece forzosamente: clase social, familia, etnia, sexo, religión, etcétera. Así, un artista de baja extracción social puede retomar una tradición cuando todos la olvidaron por acción del colonialismo, ser fiel a su clase social o bien adscribirse a la estética de la burguesía y servir a los intereses de este grupo. Por otra parte, el arte comunitario, como ya se dijo, no desdeña los aportes personales al estilo social, sino que los reconoce y hasta los exalta, pues es gracias a ellos que el patrimonio colectivo se enriquece. Señalan Leiris y Delange que la producción de un artista negro está menos estereotipada de lo que se cree. Aunque se limite a reproducir lo ya hecho, hay siempre en sus obras algo distintivo, un toque personal. Si estas culturas cerraran el camino a la innovación, jamás, por ejemplo, hubiera podido el arte de Benín alcanzar la evolución sorprendente que tuvo. El aspecto personal del estilo (que no debe confundirse con lo estrictamente subjetivo) existe casi siempre, y, en ciertos casos, puede llegar a contraponerse al estilo social, sin que ello apareje sanciones. En el arte griego, tal impronta personal en lo social del estilo es registrable desde la época arcaica.

Hipólito Taine (1828-1893), quien fue heredero del espíritu histórico de Herder, realizó también un importante intento de introducir el determinismo en las ciencias del espíritu, plasmado en su libro *Filosofía del Arte*, editado en 1865, o sea, al año siguiente del nacimiento de Wolfflin, por lo que se lo puede considerar un precursor. Habla también de tres componentes: la raza, el ambiente (entendido como ambiente moral o estado de las costumbres, que se manifiesta en toda obra) y el momento. Más que de condicionantes, se trata de determinantes, como si el artista se moviera más en el ámbito de las leyes naturales

que en el de los preceptos morales, razón por la cual se lo acusa de convertir la estética en una especie de botánica aplicada. No obstante, la teoría de Taine quiso decir a la sociedad de su época que una obra de arte no es un objeto aislado, sino un producto social. Su distinción entre artes de imitación y artes de simples referencias alcanza también cierta universalidad, pues, al analizar las obras de los distintos contextos culturales, permite distinguir entre las que se someten a las formas y proporciones de la naturaleza y las que las toman solo como un punto de partida. La tendencia mimética llevaría al naturalismo y al realismo, mientras que la segunda opción conduciría hacia la alteración de las formas y proporciones naturales con un afán simbólico, camino más seguido por el arte no occidental.

Este último punto nos pone ante el tema, escasamente discutido hasta el momento, de la universalidad de los estilos. Si hablamos de Romanticismo, *art nouveau*, *kitsch*, *pop art*, e incluso de impresionismo y cubismo, estaremos manejándonos con categorías no aplicables, por ejemplo, ni al arte precolombino de América ni al actual arte africano de base tradicional. Pero si hablamos de naturalismo, realismo, simbolismo, abstracción geométrica y expresionismo, veremos que estas ideas de estilo son, sí, transferibles a otros contextos culturales. Es decir, tales términos pueden ser adoptados para referirse a la producción de prácticas artísticas ajenas a la occidental, pero antes es preciso depurarlos de sus contingencias históricas, para dejar sus rasgos más esenciales. Por ejemplo, al hablar de simbolismo no se puede tomar como referencia precisa al arte simbolista europeo, el cual no se centró en la forma, sino en el significado de las imágenes, cuyo estilo era naturalista, y se entregó además, en su faz moderna, a un subjetivismo extremo. En América y África, por el contrario, la intención simbólica se manifiesta casi siempre en lo formal, como cuando se exageran los pechos de una mujer, como imagen de fecundidad, o el pene de un hombre, para representar la potencia masculina. O sea, hay que ceñirse al más estricto significado de los términos, olvidando lo que implican esos estilos en la historia de Europa. Sometidos a este mecanismo depurador, dichos conceptos adquieren una dimensión universal, pero aun así pueden

provocar errores de interpretación. Es común, por ejemplo, tildar de expresionistas a las esculturas africanas. Sus líneas, es cierto, son expresivas, sensibles y de gran vitalidad, mas también controladas por un intelectualismo riguroso. Se manifiestan siempre en el marco de su cultura de referencia, sin buscar alejarse de ella ni quebrantar sus cánones; por el contrario, los afirman, incluso cuando innovan.

Alguien dijo que se podría ver la historia universal del arte como la lucha de dos principios básicos: imitación y abstracción. Sí, pero el concepto de abstracción debe ser manejado cuidadosamente en los contextos no occidentales, por más que estos, históricamente, la cultivaron desde muy antiguo y no recién a partir del siglo XX. Pero como las formas totalmente abstractas poseen un significado absoluto e inmanente, que nos remite a un subjetivismo extremo, no fueron apreciadas ni desarrolladas por culturas que, por una razón ética, se negaban a perder la base de lo social, el anclaje en un determinado proceso. De ahí que la abstracción no se llevara hasta el fin, hasta la dilución total de las formas de la realidad. Siempre quedaba algún remanente figurativo que cumplía con ese anclaje, además de signos, materiales, técnicas y colores que, de hecho, daban cuenta de la pertenencia a una determinada práctica artística. O sea, en estos contextos no se hizo de la abstracción un intento de fuga de la tradición, un modo de no implicarse con la sociedad y la cultura de pertenencia, sino, por el contrario, un recurso para potenciar los significados, buscando lo esencial y lo profundo de las cosas. Al abstraerse lo obvio, se podía subrayar lo verdaderamente significativo del objeto representado.

Ligado a la abstracción, está lo que se ha dado en llamar «ornamento», al cual se ve como un arte puramente decorativo (es decir, no expresivo) y, por lo tanto, secundario. Advierte César Paternosto, en su obra *Abstracción: El paradigma americano*, que a menudo este es una construcción abstracta realizada a partir de formas naturales, por lo que no procedería hablar de tejidos o cerámica «decorados». El concepto de arte decorativo debe ser tomado con mucha precaución y analizado en el contexto de cada cultura. Si en ella hay obras cuya forma

escapa a la idea que se tiene de lo decorativo en Occidente, y otras que incorporan o se basan en el ornamento, cabe usar dicho concepto, pero no cuando el arte de una cultura prescinde de lo figurativo y construye sus formas visuales como una «decoración», como sería el caso del arte guaraní, que durante siglos se limitó a las grecas y motivos abstractos, y solo en los últimos tiempos se permitió explorar lo figurativo en tallas de madera. Más complejo es el caso del arte islámico, visto de un modo reiterado como ornamental, por su marcada tendencia, que estaría operando desde el siglo VIII, a eliminar la forma humana y animal, a fin de evitar deslizamientos hacia la idolatría. Aunque el arte figurativo no ha sido aún eliminado por completo, no hay duda de que aquí lo central o primario pasa a ser el ornamento. Al suprimir casi totalmente las imágenes, el horror al vacío llevó a esta civilización a reemplazarlas por lo que alguien llamó «el reino absoluto de la geometría». Los motivos geométricos se entrelazan con vegetales estilizados y bellas caligrafías, componiendo un «decorado» lleno de refinamiento que se proyecta al infinito. Las imágenes que a veces se incorporan a esas composiciones de marcado formalismo pasan a cumplir un rol decorativo y no dominante, con lo que se invierten los criterios occidentales, que siempre subordinan lo decorativo a las imágenes. Es que el ornamento no es, para el islam, un arte menor, una insignificante floritura, sino un arte mayor y más noble que la pintura y escultura de imágenes, por hallarse cargado de espiritualidad. Valérie Gonzales señala que las imágenes, cuando se incorporan a estas obras abstractas, se quedan mudas, no articulan un mensaje concreto.[52] El sentido del conjunto hay que buscarlo en los elementos abstractos, los cuales suelen apelar incluso a la escritura caligráfica para comunicarlo de un modo expreso. Por otra parte, se puede tomar como norma universal que donde interviene el simbolismo no cabe hablar de ornamento o decoración en términos occidentales.

[52] Ver Valérie Gonzales: «Réflexions esthétiques sur l'approche de l'image dans l'art islamique», en G. Beaugé y J.-F. Clément (dir.): *Le image dans le monde arabe*, CNRS Éditions, París, 1995.

Sobre este último punto, en su libro *Arte primitivo*, Franz Boas señala que ornamentos que nos parecen puramente decorativos están a menudo asociados a un significado preciso. Así, una forma geométrica puede representar un animal, aunque carezca de toda similitud. Un triángulo negro puede significar un murciélago; un rombo, un nido de avispas, o tan solo reproducir las marcas de la piel de una serpiente, tomadas como motivos abstractos y no ya para referirse a ella. Un círculo negro puede representar la noche; un disco azul, el crepúsculo; unas líneas oblicuas, la luz solar... Por lo tanto, al abordar una cultura es necesario estudiar las asociaciones que existen en ella entre las formas y los significados, así como indagar si estas asociaciones vienen acompañadas por fuertes reacciones emocionales. Además, en una misma cultura puede haber varias formas para representar un mismo objeto. Así, comenta Boas, entre los arapahos se registraron 24 diseños para representar una estrella, aunque uno de ellos representaba también una mariposa. Para este pueblo, un rombo representa, a la vez, una persona, una tortuga, el ombligo, una montaña, un lago, una estrella y un ojo. Desde ya, resulta difícil establecer la causa de tan variadas representaciones, que pertenecen a campos conceptuales heterogéneos. De todo esto, concluye Boas que el arte representativo, más que el arte abstracto —en el que cada forma tiene asignada un sentido y las secuencias se hallan también más o menos establecidas—, permite desarrollar rasgos diferenciales en lo concerniente a lo personal del estilo. Y también que, en el campo de la antropología, los estilos son sociales. Es común, por eso, llamar estilos a las distintas fases o períodos de una cultura, por más que, a veces, en una misma comunidad y un mismo tiempo pueden darse estilos fundamentalmente distintos, como ya se dijo a propósito del arte olmeca.

VI. Fundamentos de la estética

1. Sobre la belleza

La belleza se presenta como el principal fundamento de lo estético y una cualidad de la que el arte no puede prescindir, a riesgo de dejar de serlo. De un modo u otro, todos los pueblos definen tipos de belleza en los distintos campos de su existencia social, desde el cuerpo del hombre y la mujer —los que parecen ser sus primeros asideros— hasta los objetos materiales, incluyendo obras inmateriales como la música y la danza. En este sentido señala Cassirer que la belleza parece ser uno de los fenómenos humanos más claramente reconocidos. Al no venir empañada por ningún aura misteriosa, su carácter y naturaleza no precisan de una teoría metafísica sutil y compleja que la explique: es parte de la experiencia social, algo palpable e inconfundible.[53] En la literatura oral, por ejemplo, muchas culturas distinguen no solo entre poesías y relatos que se consideran bellos y otros que no, sino también entre géneros poéticos o narrativos que

[53] Cf. Ernst Cassirer: *Antropología filosófica*, FCE, México, 1968 (5ª ed.); p. 325.

exigen una alta preocupación formal y otros que no, como en el caso, que se podría considerar paradigmático, del *Ayvu-porã* de los guaraníes, himnos armados con metáforas inusuales en la vida cotidiana, a las que se tiene por especialmente bellas. Algo similar ocurre con el *sumaj arawi* de los quechuas, un tipo de poesía amorosa tenida como refinada y bella, que se diferencia de otras clases de *arawi*.

En la filosofía griega, fueron los pitagóricos los primeros en desarrollar una noción formal de belleza, la cual descansaba en la idea de armonía y se relacionaba con la música, arte que privilegiaron por inspirarse en la matemática. Llegaron así, llevados por las creencias órficas, a atribuirle un carácter religioso, algo que purifica el alma, induciéndola a la armonía y liberándola de sus lazos con el cuerpo. Sócrates se refirió a la belleza, pero esta, para él, era instrumental, mediata, pues residía en la adecuación de una cosa a su finalidad y, por lo tanto, se confundía con lo útil: hasta las cosas feas podían resultar bellas si eran útiles. Los sofistas, al introducir, en el siglo V a.C., el concepto de arte (*tékhne*), distinguieron entre las artes «bellas», entendiendo por tales a las placenteras, y las artes útiles. Para Platón, la belleza reside en la idea y no en las cosas sensibles. Estas solo pueden ser bellas si participan de la idea, convirtiéndose en el resplandor sensible de la forma inteligible. Aristóteles señala que lo útil forma parte de todos los bienes y no pasa de ser un medio para algo, mientras que la belleza no es un medio para conseguir un fin, sino un fin en sí, es decir, una cualidad inmediata. Yendo más lejos, postula que lo que es bello no puede ser arbitrario, contingente ni irracional, motivo por el cual su estética fue tildada de racionalista. Para él, otro elemento fundamental de la belleza es la simetría, a la que considera el símbolo de lo perfecto. Pero solo hay belleza en ella cuando los dos objetos simétricos son de gran tamaño; la simetría en lo pequeño no se considera bella. A ella hay que añadir otros tres elementos que vienen aparejados al concepto clásico de belleza: orden, armonía y proporción, que se relacionan también con una actitud racional.

La concepción griega, y, a partir de ella, la que rigió en Occidente hasta los tiempos modernos, dividen la belleza en dos

grandes categorías que se confrontan: la belleza natural y la artística. La primera representa el mayor grado de perfección posible, por lo que a la segunda solo le resta la imitación de la primera, la mimesis. Ya para Homero la naturaleza representaba el manantial de la belleza, paradigma que no cambiará mayormente para los romanos, aunque estos, al introducir el arte del busto, legitimaron como bello lo incompleto o mutilado.

En la Edad Media, la Naturaleza (así, con mayúscula) adquiere un peso metafísico y teológico, puesto que se convierte en «el Libro de Dios», algo cuyas formas no se puede modificar, sino tan solo remedar con el mayor respeto posible. Para Santo Tomás, lo bello, además de no apartarse del modelo natural, que expresa un designio divino, debe ser desinteresado, con lo que excluye lo útil —cuya cualidad esencial es el interés—, coincidiendo en esto con Aristóteles. Para él, toda belleza es formal. Cabe recordar aquí lo que se dijo antes, sobre que en la Edad Media el sistema de las artesanías estaba regido por la utilidad y sus prácticas nada tenían que ver con las digresiones teológicas y filosóficas sobre la belleza.

El *quattrocento* florentino muestra una marcada tendencia al naturalismo, o sea, a tomar como modelo del arte las formas naturales, regresando así a la concepción clásica. Esto lo llevó a estudiar la anatomía humana, para recuperar el cuerpo en su dimensión real, desplazando al simbolismo religioso y al misticismo gótico, que negaban lo sensual y animal.

En el siglo XVIII, Buffon, que era un naturalista, afirmó que el espíritu humano no puede crear nada por sí mismo, sino que debe imitar a la naturaleza, en la cual hallará los verdaderos modelos. Diderot, en cambio, considera que el artista no debe limitarse a copiar a la naturaleza, sino seleccionar de ella lo que vale la pena reproducir, viendo en esta selección la forma de superarla. Tal recorte de lo real es casi siempre un acto de significación de las formas naturales, por lo que la belleza empieza a desplazarse desde el modelo natural en estado puro hacia el acto artístico que lo significa.

Corresponde a Kant la ruptura del concepto aristotélico de imitación, al afirmar que el arte difiere de la naturaleza, por lo cual esta no puede ser un parámetro para juzgar a aquel.

Su paradigma crítico define lo bello por una cuádruple paradoja: 1) una satisfacción sin interés, 2) una universalidad sin concepto, 3) una finalidad sin fin, y 4) una necesidad sin ley. Habla de belleza adherente y belleza libre. La primera establece una relación causal entre la materia del objeto y la forma de su concepto, lo cual quiere decir que la obra debe ser apreciada desde un concepto preexistente. La belleza libre, en cambio, no presupone ningún concepto de eso que el objeto debe ser, revelándose independiente de todo significado preciso, por no hacer referencia a ningún sentido conceptualizable que pudiera encerrarla y limitarla. El verdadero reino del arte es el de las formas puras, circunscritas en sí mismas y con un centro individual propio. Así, escribe en su *Crítica del juicio*, la belleza de un hombre, de un caballo, de un edificio, presupone un concepto del fin al cual está destinado, de lo que la cosa debe ser, y por ende, un concepto de perfección, siendo, por lo tanto, belleza adherente. Un juicio de gusto relativo a un objeto solo será puro cuando quien juzgue no tenga concepto alguno de este o haga caso omiso de dicho concepto al juzgar. Pero quien hiciera esto último, juzgando a tal objeto como si fuera de belleza libre, quedaría expuesto a una crítica por falsedad por parte de quien sí relacione el objeto con su concepto al construir el juicio. Es que el juicio de gusto sobre la belleza pura se basa en los sentidos, mientras que quien juzga sobre la belleza adherente se basa en el pensamiento, por apelar a conceptos.

El Romanticismo avanzó en el proceso de espiritualizar la naturaleza, transfiriéndole los estados de ánimo del artista o poeta (o sea, del Yo) y sus dilemas existenciales, así como llenándola de fuerzas oscuras, de ecos profundos. El mundo plano, vaciado de misterios, que los neoclásicos buscaban organizar según cánones intelectuales, fue presentado como una realidad viva y compleja. Contra esta mistificación actuará luego el naturalismo, que se impuso en la segunda mitad del siglo XIX, rechazando la retórica de lo típico y lo significativo. La realidad es así aplanada, y la serenidad del espíritu científico conquista los espacios ocupados por la pasión romántica.

Hegel torpedea nuevamente esta dialéctica que signa a la cultura occidental, al excluir la belleza de la naturaleza. Lo

bello natural queda fuera de su teoría, la cual pasa a centrarse en lo bello artístico. Para él no puede haber belleza fuera del espíritu absoluto. «Lo bello del arte es la belleza nacida del espíritu», escribe en el capítulo III de la Parte I de su *Estética*, que habla de lo bello en la naturaleza. Lo bello exige libertad, cualidad que no está en la naturaleza y que solo pertenece al espíritu. Lo bello de la naturaleza no hace más que reflejar lo que se encuentra ya en el espíritu. Somos nosotros quienes proyectamos lo bello en la naturaleza.

Como ya se vio, la *Estética* de Baumgarten coronó a la belleza al ponerla como objeto del arte, aceptando que su encarnación suprema es la belleza natural, a la que se debe, en consecuencia, remedar. Se podría decir que esta rama de la filosofía ha nacido y evolucionado respetando los cánones del naturalismo, al igual que las prácticas artísticas occidentales. Como secuela de esta coronación, en la segunda mitad del siglo XVIII nace el concepto de «Bellas Artes», que alguna vigencia conserva hoy, por más que Juan Acha lo considerara ya en desuso. Este, al ser impuesto a otros países a través de las academias y escuelas de arte, actuó como una poderosa herramienta de colonización simbólica, pues el artista se consustanciaba con formas ajenas y miraba y trabajaba sus propias formas como elementos exóticos. Ello no obstante, cabe reconocer al concepto de Bellas Artes el haber sacado a las artes plásticas de la gris categoría de las artes mecánicas, al abrirlas a la creatividad y la belleza y apuntalarlas con la idea de la originalidad, un producto del Siglo de las Luces.

Ya Platón relacionaba a la belleza con el placer o, más concretamente, con el deseo, según surge de la lectura de *Fedra* y *El Banquete*. Lo bello es, para él, lo que despierta e impulsa el deseo, una fuerza que hace que lo que tiene más ser atraiga a lo que tiene menos ser. Así, lo pleno atrae a lo vacío; lo perfecto, a lo imperfecto; lo completo, a lo incompleto; lo coherente, a lo incoherente. En consecuencia, el deseo está dando cuenta de una carencia, de una imperfección, de un no-ser. Para él, el deseo es, en esencia, una aspiración a lo bello y al bien.

La satisfacción de este deseo produce placer, el cual, referido al arte, se llama placer o disfrute estético. Tal placer podía

ser intelectual o sensual, según los autores. Santo Tomás, fiel al espíritu del cristianismo, afirmó que el bien deleitable no podía identificarse con lo bello, pues es interesado, halaga a los sentidos y lleva al pecado de lujuria. Para él, la verdadera belleza es la del alma, por ser honesta y desinteresada.

El idealismo, al afirmar la naturaleza subjetiva de lo bello, puso el acento en el placer estético que produce su presencia. O sea, allí donde se da el placer estético está presente, de algún modo, la belleza. La ausencia de placer será, por el contrario, prueba de una ausencia de belleza. Hume no vacila así en identificar a lo bello con el placer. Para Kant, no es posible ningún juicio objetivo del gusto, pues este no es determinable por argumentos de ningún tipo, por una regla que diga lo que es bello y lo que no lo es. El juicio estético no es, para él, un juicio de conocimiento. Lo que lo determina es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto. El sujeto referido por Kant es, por cierto, el individuo, al cual exige no imitar el gusto de otro ni dejarse arrastrar por influencias ajenas.

Una mirada abierta al mundo nos permite comprender que la relación establecida por Occidente entre la belleza natural y la del arte carece de universalidad. En otros contextos, las prácticas artísticas se inspiran en mayor o menor medida en elementos de la naturaleza, pero no buscan remedar mayormente a esta ni invocan su superioridad sobre el arte. Los consideran fenómenos de distinto orden, que no establecen entre sí una relación dialéctica. Salvo algunas excepciones, el arte no persigue el naturalismo ni exalta la belleza natural. Para los guaraníes, quienes curiosamente coinciden en este sentido con Hegel, la naturaleza no es bella, a pesar de amarla como pocos pueblos en el mundo, hasta el punto de haber creado varios miles de vocablos para nombrar las distintas especies vegetales y animales y de rendirles un especial culto en su concepción del paraíso, la Tierra Sin Mal. Lo bello, lo dotado de resplandor, es solo lo adornado, o sea, el artificio humano, que es, por cierto, producto del alma o, en su caso, de la palabra-alma. Para este pueblo, lo adornado no es lo decorado, el mero ornamento, tan despreciado por la estética occidental, sino lo elaborado, lo cargado de sentido, lo que llega a la profundidad. Al igual

que en Hegel, y aunque no se puede tildar a su pensamiento de idealista en los términos filosóficos occidentales, lo sensible se espiritualiza y lo espiritual se presenta sensibilizado.

El culto a la belleza natural lleva al concepto de paisaje, el cual, como se puede colegir, no es universal, aunque en los últimos tiempos haya sido universalizado por la fotografía y, sobre todo, por el turismo, que convirtió en una mercancía lo que para los líricos griegos no era más que un estado del alma. Este no existió en la América indígena ni en el África negra. Tampoco en Oceanía. En China y Japón se dio cierta aproximación a él, pero no como exaltación de un amplio conjunto de elementos, esa visión panorámica, general y no particular que lo constituye, sino como una especial percepción de algunos de ellos, que se aíslan del conjunto y se cargan de significados. Así, en Japón se mantiene la vieja tradición de celebrar anualmente la floración de los cerezos, en rituales teñidos de un tono elegíaco, pues toman esto como signo de lo evanescente de la belleza. No precisan, por lo tanto, pintar una plantación de cerezos al pie de una montaña; les basta con un árbol separado de todo conjunto, e incluso con un gajo florecido. En China, la idea de paisaje se subsume en la expresión montaña-agua, dos polos naturales que cobran aquí un especial significado. No se trata de un simple simbolismo naturalista, pues constituye un modo de interiorizar el mundo exterior. Algunas fuentes autorizan a pensar que, al pintar un paisaje, el artista está retratando el espíritu del hombre, un estado de ánimo particular, tal como lo hizo el Romanticismo en Occidente. A causa de esto, dos grandes paisajistas del siglo XVII, Hong Ren (1610-1664) y Gong Xian (1620-1689), fueron tildados de individualistas. La pintura en miniatura de Persia, que pasó luego al arte mongol de Rajasthan y otras partes de la India, representa principalmente escenas cortesanas de una marcada sensualidad y belleza, y también cacerías y batallas, con fondos panorámicos muy decorados que pueden considerarse paisajes, aunque estos no constituyen el objeto en sí de dichas obras, sino un mero fondo o escenario que «decora» o sitúa la acción humana. Tales paisajes de fondo aparecen también en la pintura rajputa, aunque en un grado menor, por hallarse aquí lo profano teñido por

Pintura en miniatura de Rajasthan. El paisaje no está tomado en sí, sino como un modo de situar y decorar la escena.

la intención simbólica y el idealismo místico de esta última, que deriva del fresco monumental. En la literatura árabe hay descripciones de oasis, jardines, desiertos y montañas, pero sin revelar una intención tan manifiesta como la que tanto abunda en la literatura y la pintura occidentales. El narrador suele detenerse, sí, en la exaltación poética y sensual de ciertas frutas, flores y aves, como seres vivos que se perciben de un modo maravilloso, pero no como un conjunto que está afuera, frente a los ojos que lo miran.

El extrañamiento de la mirada que funda la idea de paisaje es de origen europeo y burgués, pues nadie se imagina al siervo de la gleba haciendo un alto en su agobiante faena para echar una mirada panorámica y exclamar: «¡Qué bello paisaje!». Ese hombre lleva el paisaje adentro, o es parte de él, como también lo lleva el recolector, el cazador o el pescador que viven de esas actividades. El cazador exaltará a la presa, no al bosque que la oculta, como se ve ya desde los dibujos de las cuevas de Altamira y Lescaux. Es, en cambio, fácil de imaginar, en la campiña europea del siglo XVIII, a un emperifollado terrateniente radicado en la ciudad, y más aún a un ser sensible que frecuenta el arte, deteniendo su coche en un punto especial del camino para solazarse con un paisaje al cual ve como una pintura o un motivo de una pintura, es decir, como algo estetizado o estetizable. Vendrá después la fotografía a alimentar esta estetización y universalizar tal concepto entre los sectores urbanos, pues el campesino sigue hasta hoy sin exaltarlo, del mismo modo en que no va a un gimnasio a hacer ejercicios físicos: su vida es un constante ejercicio físico, una vivencia profunda, no exterior y estetizada, de su medio ambiente.

En la China, lo bello no es estudiado en sí, como categoría estética, ni por los textos confucianos que se interesan por el hombre y su formación, ni por los textos taoístas. La palabra para designar el arte, *yishu*, es reciente. El carácter *yi* significa arte, mientras que *shu* designa el procedimiento o método. En el siglo III a.C., entre las prácticas que podrían considerarse artísticas, figuraba la música, junto a la equitación y el tiro al blanco, lo cual deja en claro que regía el concepto de habilidad

y no el de belleza. En el siglo XI d.C., se afianza la pintura junto a la poesía y la caligrafía, las cuales eran realizadas por una misma persona: el letrado, por lo común, de origen noble, quien gozaba de prestigio como practicante de un arte refinado, al que no tomaba como una profesión. En cambio, la escultura, que habría surgido entre los siglos II a.C. y II d.C., bajo la dinastía Han, no gozaba de prestigio, por implicar un gran esfuerzo manual, algo impropio de la gente noble.

En la pintura americana del período colonial no existió eso que llamamos paisaje, y ni siquiera a lo largo del siglo XIX, salvo unas pocas excepciones. José María Velasco, a quien se considera el iniciador de la modernidad en la pintura mexicana, abordó en sus telas los profundos paisajes montañosos del Valle de México, con sus volcanes, sus árboles y eriales. Hasta entonces, los pintores desdeñaban los paisajes de su tierra, siendo solo sensibles a los europeos, difundidos como modelos a emular por las academias, del mismo modo en que preferían a los héroes griegos sobre los indígenas y criollos. El colonialismo en el arte llevaba a no mirar lo propio, sea hombre o paisaje, y las pocas veces en que los tomaba en cuenta, los representaba con una óptica europea y siguiendo los cánones que de allí venían. Las estampas costumbristas, que proliferaban en biombos, retablos, arcones y otros soportes con función utilitaria, pertenecían a la cultura popular, o sea, subalterna, por lo que eran consideradas, por su carácter decorativo, como no creativas, carentes de belleza, y, por lo tanto, desdeñadas. En el siglo XIX, Argentina tuvo a un Prilidiano Pueyrredón, quien supo, sí, mirar y pintar los paisajes pampeanos, siendo en este sentido un precursor del paisajismo que florecería en la primera mitad del siglo XX.

Tampoco se puede tomar al placer estético como un canon universal, pues, por lo general, las culturas no abandonan sus creaciones simbólicas al campo de la pura subjetividad. En la recepción de las artes visuales no occidentales no se da ese deleite que se presenta como el camino a lo sublime. Sin duda, el despliegue de las bellas formas impresiona los sentidos, pero lo que cuenta no es esto, sino la percepción de los significados profundos que dichas formas sugieren o revelan. O sea, el deleite, de existir, no será, en el ámbito de las artes visuales, un fin en sí, sino un medio para entrar en lo numinoso, potenciando el ritual. Y lo numinoso no es algo subjetivo, que depende del nivel de sensibilidad de cada individuo, sino que reside en los mitos fundamentales de la cultura, en la estructura de su imaginario; es decir, en lo sagrado, esa dimensión saturada de ser de la que habla Mircea Eliade. Recuérdese que, para Kant, el gusto estético —concepto que se asocia al de placer, y casi se le superpone— se basa en la estructura formal y no en lo numinoso. El gusto verdadero reposa en juicios puros y devela la belleza pura, la cual no viene imbricada con otras funciones ni se condiciona a conceptualidad alguna. Pero es justamente al imbricarse con otras funciones y destacar lo numinoso cuando la belleza se convierte en un modo de conocimiento. Frente a la necesidad simbólica colectiva que el objeto está llamado a satisfacer, resulta incluso banal hablar de juicio del gusto en el sentido kantiano. Se comparte el significado del objeto y también el sentimiento que inspira, en el cual viene implícito el juicio sobre su calidad, pues de su belleza, como se dijo en un principio, depende su eficacia. Señalaba Marcel Griaule, a propósito de las máscaras dogon, que las cualidades de la forma deben deslumbrar a los muertos, a fin de que acepten alejarse de la aldea, pero también deben deslumbrar a los vivos que participan del ritual, pues, de lo contrario, este perdería poder de convicción y sobrevendría el caos.

Lo bello, entonces, es lo que nos sumerge en lo más hondo o sagrado de la existencia humana, lo cargado de sentido que se opone al vacío y la banalidad. Lo sagrado atrae, fascina, pero también produce rechazo y horror. Se sabe que estas son sus dos caras y que tal dualidad constituye la clave de su eficacia, de las emociones intensas que suscita. Lo extraño, lo exótico, produce terror, aunque también un sentimiento de belleza, de deslumbramiento. Este puede preceder o suceder al terror, o darse en forma simultánea, circunstancia que nos obliga a considerar el terror en este apartado consagrado a lo bello, y a entrar, así, en las oscuras trastiendas de tal concepto. El terror puede originarse en el enigma, en la visión de lo desconocido, pero también —y es lo más frecuente— en

la fealdad, en lo monstruoso. Surge aquí una pregunta clave: Si la belleza es el fundamento principal de la estética, ¿será la fealdad su opuesto, su negación, o, por el contrario, otra forma posible de la belleza? Muchas pinturas consagradas por la historia occidental del arte representan el horror, y eso no impide que se las considere obras de gran valor, situadas en el mismo nivel que las que muestran lo bello de la vida. Vimos que lo feo, lo horroroso, forma parte de la base misma de la estética de los aztecas, entre quienes no hallaremos esculturas destinadas a mostrar lo hermoso o maravilloso de la vida. En ellas, el terror a los dioses es lo central, como el sentimiento que se expresa frente a su crueldad y arbitrariedad. Coatlicue, la más «bella» de las esculturas de este pueblo, es, a la vez, la más horrible de las imágenes.

Se puede hablar de la belleza de lo feo, pero tal vez esto sea jugar con las palabras, malversar su verdadero sentido y confundir planos. Si el arte puede expresar la fealdad y el horror, habría que ir más allá, o más abajo, y decir que lo primario, el fundamento universal de lo estético, o de la estética, es la forma, una forma que normalmente expresa lo bello de la vida en sus distintas manifestaciones, que incluye el dolor y la tristeza, pero puede también expresar el horror y lo monstruoso. Para Aristóteles, la forma es aquello que hace que una cosa sea lo que es, lo que reúne los elementos tanto materiales como inmateriales que la integran en un conjunto, confiriéndoles unidad y sentido. La fuerza que establece esa forma es lo que él llama la causa formal, que se diferencia de la causa final, que alude a su teleología. Tal separación permite eludir el funcionalismo, situando el sentido en la misma forma y no en la finalidad que ella persigue. La forma intensa, deslumbrante, puede tener su sentido en sí misma, como establece la estética autista del arte por el arte, o servir para potenciar otra función social, pero lo determinante no es esto, sino la relación que establece con el sentido. Si lo bello pasa entonces por el significado que se revela a través de la inflamación de la forma, la forma vaciada de sentido no puede ser bella, por más atractiva que nos resulte. En cambio, una forma horrible, monstruosa, que venga cargada de sentido, sí puede serlo. En el fundamento de

la experiencia estética está, entonces, el despliegue de la forma que produce o revela un significado profundo. No es preciso abrir una brecha entre el objeto y su contemplación, como hizo la estética occidental a partir de Kant, para que lo bello pueda manifestarse y actuar en el mundo simbólico. Aunque el «resplandor de lo numinoso», al cual se refiere Escobar, no sea explícitamente reconocido como bello por los participantes de una cultura, estaremos ante la belleza, del mismo modo en que son consideradas arte obras no creadas con esta finalidad.

El marxismo, al incorporar el arte a su proyecto liberador, le asigna la función exclusiva de develar la dominación social mediante un realismo explícito, que no se diluya en la polisemia. La forma carece, para él, de importancia; lo único que cuenta es el contenido, la contundencia de la imagen y la didáctica de su mensaje. En 1934, en el Primer Encuentro de Escritores de la Unión Soviética, fue adoptada la expresión «realismo socialista», método artístico que se proponía reflejar la realidad social, comprometiéndose sin reservas con la causa del proletariado y el socialismo. Pronto se convirtió en una rígida normativa académica, en la cual poco o ningún lugar tenía el concepto de belleza. Lukács introduce la idea de reflejo, uniendo la estética de Hegel con la teoría de Marx y Lenin sobre arte y literatura, lo que parece abrir una pequeña ventana al concepto de belleza, sin asignarle un sitio relevante. De hecho, el trabajo cuidadoso con la forma para alcanzar la belleza era visto con sospecha, como un desviacionismo burgués al que se llamó «bellomanía», y sigue siéndolo para quienes ponen el compromiso social por encima de toda preocupación estética.

Se puede decir que las teorías formalistas del arte que proliferaron en el siglo XX son una reacción a estos excesos del positivismo, centrados en los contenidos del arte y la función didáctica que se le asigna. Dichas corrientes, por el contrario, prestan una especial atención a los aspectos formales, como el verdadero ámbito de lo bello. Ya para Schopenhauer el elemento principal de la obra de arte es la forma, pues toda forma termina materializándose. Konrad Fiedler (1841-1895), en su teoría de la visibilidad, rechaza la distinción entre forma y contenido.

Evangelion, pintura de Marcelo Bordese que provoca un espanto subyugante por su alto grado de hibridación, que no vacila, además, en profanar los signos más caros del cristianismo. El horror y el sentimiento de rechazo se imponen sobre lo bello, de modo que solo una estética formalista, vaciada de toda ética, puede reconocerle la condición de arte.

Tiempos después, en su libro *La vie des formes* (1943), lo haría Henri Focillon, reemplazando a la díada contenido-forma por la de forma y signo. La vida es forma, sostiene. El artista imagina, recuerda, piensa y siente por medio de las formas. La belleza es forma, y la obra de arte no existe sino como forma. Claro que esto no debe llevarnos a olvidar que el signo es uno y que la forma visual puede jugar con él, pero no hasta el extremo de hacerlo irreconocible, como señala Xavier Rubert de Ventós en su obra *Teoría de la sensibilidad*, para concluir que la forma, a fuerza de querer asimilarse a lo que significa, acaba convirtiéndose en signo de sí misma.

La belleza suele asociarse a la luz, que al recortar las formas sobre un fondo oscuro, sugiere significados esenciales, atrayendo sobre ellas la atención y despertando un culto que suele desembocar en un deseo sublimado o manifiesto. Pero Gaston Bachelard nos advierte que la luz juega y ríe sobre la superficie de los objetos, pero no los penetra. La necesidad de penetrar, de ir al fondo de los seres, resulta de la intuición de un calor íntimo y es, por lo tanto, un atributo del fuego.[34] El aura es un halo de luz, que la iconografía cristiana e hindú pinta de amarillo, dorado o verde, como irradiación de un estado de santidad, sabiduría y poder espiritual. Lo sagrado de por sí, al concentrar sentido e imponer distancia, se presenta como una manifestación de la belleza, pues ya vimos que siempre lo numinoso apela al esplendor de la forma para hacerse visible. Es el toque mágico de la forma lo que despierta las potencias dormidas de las cosas, presentándolas como excepcionales y cargándolas de fuerza. Los centros de poder simbólico irradian significados que impregnan con su densidad a las personas y las cosas que se instalan en ellos o se les aproximan lo suficiente, transfiriéndoles así un aura que antes no poseían, una intensidad que, al teñirlas con la luz del sentido, las embellece: esto vale tanto para el altar de un templo como para las principales salas de exhibición de un gran museo. También el tiempo confiere a los objetos una pátina que da cuenta de largos y complejos procesos de significación, como si su biografía quedara condensada en

[34] Cf. Gaston Bachelard: *La psichanalyse du feu*, Gallimard, París, 2004; p. 75.

signos y produjera un distanciamiento tanto o más estremecedor que el espacial, el cual, por cierto, se verá potenciado si son exhibidos en un espacio de alto poder simbólico.

La concepción renacentista ha relacionado asimismo la belleza con la unicidad, pues la reproducción parece minimizar o anular el poder de irradiación de las formas, algo que ya cuestionamos al referirnos a los fetiches. Con la secularización de la obra de arte instituida por dicha teoría, la originalidad, producto privativo del genio, toma el lugar de lo sagrado, convirtiéndose en un elemento que, al igual que el anterior, connota a la belleza.

Fueron acaso los excesos de la «bellomanía» y los resortes de dominación que se articularon sobre ella los que llevaron a convertir la belleza en algo sospechoso, una coronación del gusto de las clases altas que había perdido ya su carácter de fundamento de la estética. Mas, a nuestro entender, esta categoría sigue siendo imprescindible. Más que negarla, es preciso reformularla desde una base transcultural, que deje atrás los tristes avatares de la historia del arte moderno de Occidente. Hay otras modernidades paralelas que no se sumieron en esos pantanos. A nivel universal, lo que llamamos belleza consistiría en ese despliegue o inflamación de la forma cuya finalidad es poner de manifiesto la densidad de un sentido. Dicho sentido no ha de referirse, por fuerza, solo a las cosas y seres que una cultura considera bellas o esplendorosas, pues ya vimos que también el horror y lo monstruoso alcanza la profundidad e intensidad de lo sagrado. En dicho contexto teórico, todo despliegue formal vacío de significado resultará tan irrelevante como un significado incapaz de alcanzar una forma que lo haga visible.

2. En torno a lo sublime

Acaso se deba a Longino el primer acercamiento detenido al concepto de lo sublime, al cual ve como el grado superlativo de la belleza, algo que eleva al alma y gusta a todos y en todas partes.

En su *Crítica al juicio*, Kant señala que existen dos grandes categorías de juicios estéticos: aquellos relativos a la belleza, que son los juicios del gusto, y los que se refieren a lo sublime,

lo cual viene a ratificar el carácter medular de esta categoría para la concepción occidental. Lo bello, dice Kant, reside en las formas espaciales y temporales de los objetos, mientras que lo sublime reside en lo ilimitado, ya sea en dimensión (lo sublime matemático) o en poder (lo sublime dinámico). La belleza, tanto natural como artística, es finita, amable y próxima, algo hecho a la medida del hombre; mientras que lo sublime se presenta como infinito, distante y temible, algo que este no puede dominar pues trasciende su capacidad de comprensión.

A pesar de la importancia que reviste el tema, poco espacio le ha destinado hasta ahora la literatura antropológica. Para algunos autores, lo sublime sería la primera categoría estética que aparece en el hombre, imbricada con la belleza, como actitud de deslumbramiento ante lo que se presenta como superlativo, sobrenatural o superior a lo humano: los dioses, la naturaleza creada por ellos, las hazañas de los héroes legendarios. Claro que para el hombre primitivo se trataría tan solo del reconocimiento del valor supremo de un ser o fenómeno, la conciencia de que hay seres y cosas comunes que pertenecen al mundo cotidiano, y seres y cosas que, por su mayor densidad simbólica, corresponden a otra esfera, la de lo numinoso o sagrado. Hay autores que relacionan la belleza con la claridad y la luz, mientras que lo sublime abordaría el ámbito de las fuerzas oscuras, que inspiran temor por su inmensidad y su potencia, principalmente representadas por la naturaleza. Pero en realidad son escasas las culturas que ven en la naturaleza el ámbito privilegiado de lo tenebroso, pues si bien se espiritualiza a menudo en ella sus fuerzas oscuras, dramáticas y malignas, también se la potencia con los recursos de la luz, como ocurre en la Tierra Sin Mal de los guaraníes. Por otra parte, la mística, que se asociaría pronto al concepto de lo sublime, no cede, como el Romanticismo, a la tentación de lo tenebroso, sino que busca con ansiedad alcanzar la luz, o la iluminación.

El vocablo «sublime» viene del latín *subleva*, que quiere decir levantar, alzar del suelo. Lo que tendría que haber sido un mero acto de poner en valor las cosas que están relegadas o no diferenciadas para que puedan participar mejor en la

actividad simbólica, fue convertido por la estética occidental en algo así como el pasaporte a una zona exquisita y exclusiva, a un territorio donde el hombre no se encuentra con su comunidad, sino que se separa de ella, ya sea solo o con un pequeño grupo narcisista. Quien ingresa en esta vía no solo aspira a levantar un objeto del suelo, sino a catapultarse él mismo a las altas esferas, mediante una ideología que hace de la dimensión vertical una escala jerárquica de tipo espiritual, la cual no deja de tener, por el imaginario y las actitudes que suscita, una proyección social negativa. Elevarse, para esta religión del arte, es acercarse a la morada de los dioses, a compartir la gloria de los grandes genios. En los móviles de este ascenso está la idea de la salvación individual, del alejamiento de la base comunitaria, o sea, de la dimensión horizontal, lo que, más que tristeza o temor, produce placer.

Tal ideología artística abreva en la mística religiosa más que lo que está dispuesta a admitir. Roger Bastide, en *Les problèmes de la vie mystique*, acuña el concepto de éxtasis laico, que bien podría aplicarse al objetivo que persigue esta manifestación del idealismo estético. Para él, el misticismo es un perpetuo movimiento de negación de la vida, del cuerpo (a través del ayuno, la abstinencia sexual y los castigos que se le inflige), de lo sensual, así como la forma más alta del individualismo religioso, que no escatima ningún medio con tal de alcanzar el éxtasis. En efecto, el místico rechaza toda mediación sacerdotal y casi nunca se lo verá orar junto a los otros fieles, sino que, rechazando lo comunitario, asume el ascenso a las cumbres de lo sagrado como una empresa personal y solitaria, con lo cual se está postulando de hecho, lo entienda o no así, como un héroe moral. Para lograr su ambicioso objetivo, tiende a aislarse en la sola compañía de Dios, y a medida que va cortando lazos con el mundo, rompe los vínculos con sus semejantes. Y a tal extremo, que la psicología ha llegado a considerarlo un mentiroso consciente o un mitómano inconsciente. El filósofo francés André Comte-Sponville coincide en que el éxtasis es salirse del mundo, y señala que su experiencia personal pasa más bien por lo contrario, por algo que llama *éntasis* y que define como la fusión con el mundo, la re-unión con él.

En el ámbito de las religiones, lo sublime suele ser lo sagrado y lo que viene teñido por él; o sea, dicho concepto pertenecería a lo que llamamos la zona sagrada de la cultura. En el pensamiento laico, lo sublime es visto como un acto de elevación extraordinaria en el plano moral, intelectual o sensible, dimensiones relacionadas con el concepto de arte. Pero, como desacralizar la expresión artística del modo en que lo hizo la concepción renacentista impide alcanzar la universalidad en el estudio de las prácticas simbólicas, por inscribirse la mayor parte de estas en lo sagrado, el análisis debe realizarse en ambos campos, o acaso en ese punto de conjunción entre ellos que es el ritual, tanto religioso como artístico.

Desde una mirada antropológica, la verticalidad de una cosmovisión no puede ser considerada, de por sí, ideológica, pues ya vimos que lo que caracteriza al hecho cultural es jerarquizar a los seres y las conductas, no situarlo todo en un mismo plano. Lo ideológico puede entrar en lo que Gilbert Durand llama «verticalidad ascensional», propia de algunos sistemas simbólicos que estimulan a los individuos a subir en las escalas ontológicas que establecen en el orden espiritual. Pero si este ascenso individual se produce lentamente, por esa acumulación de sabiduría y obras que aparejan los años cuando se los ha vivido dentro del *ethos* social, estaríamos en las esferas del prestigio y no de lo sublime, por más digna de veneración que pueda ser una persona. Es que lo sublime, cuando se aplica al ámbito de lo humano, se relaciona no tanto con la elevación espiritual en general, sino más bien con la elevación o iluminación instantánea, extraordinaria, algo que se dispara hacia la altura con la velocidad de una flecha. En las religiones se lo vincula con la iluminación y el éxtasis místico, que permite comulgar con un dios, comprender las leyes que rigen la vida y salvarse así individualmente (como en el cristianismo) o fundirse, al morir, en el alma universal, perdiendo la individualidad, como en el brahmanismo y el hinduismo, siempre, claro, que se logre poner fin a las reencarnaciones. En la vieja doctrina brahmánica, la unión con el alma universal podía darse también a través del éxtasis, como una aventura mística de negación del mundo que solo podían permitirse los brahmanes, como casta

superior. En la visión laica del arte, el individuo, en su vuelo, se distancia del grupo social al cual pertenece, por tratarse de una experiencia singular, un sentimiento, en esencia, no compartido, por más que otras personas experimenten algo semejante en un mismo espacio y tiempo. Si una obra de teatro nos disgusta, el hecho de que todos la aplaudan a nuestro alrededor no modificará nuestro punto de vista, sino que más bien nos llevará a rechazar a ese público, a verlo como necio y de mal gusto. Y, por el contrario, si una obra nos conmueve profundamente, en nada modificará nuestro sentimiento sobre ella percibir la indiferencia con que es recibida por la enorme mayoría. En este último caso, lo más probable es que se genere cierto narcisismo de grupo entre los pocos que valoran la obra, que entendieron lo sublime que hay en ella.

Tampoco opera esta ideología ascensional cuando el ascenso se realiza solo en el plano escatológico, o sea, una vez muerta la persona y no en vida. Así, el islam habla de siete cielos superpuestos que deberá recorrer el alma del creyente después de muerto para poder llegar al octavo cielo, que es donde se encuentra Alá. Desde que esos cielos no pueden ser explorados en vida, ni siquiera en el imaginario, no sirven de fundamento a una elevación mística que se solace con lo sublime como forma de diferenciación social. Entre los bambara de Malí, los cielos superpuestos son siete. El más bajo está contaminado por las acciones del nefasto Mousso-Koroni, mientras que en el séptimo se emplaza el trono real de Faro. Es allí donde está el agua purificadora y donde se refugia el sol por las noches. La mayor altura es asociada así a una mayor pureza, sin que esto dé lugar a una ideología ascensional ni inspire una fuga de la comunidad, una renuncia a la vida terrenal. Por lo común, las estéticas africanas se imbrican profundamente con el rito y la participación colectiva. La búsqueda de caminos solitarios no es bien vista ni deseada, por lo que no genera ese prestigio del que se nutren el elitismo y las ideologías de autoexclusión. Las máscaras, señala Simon Ottenberg a propósito de los afikpo del sudeste de Nigeria, envuelven y comprometen a la comunidad por entero. Quien no lleva máscara no es un espectador, pues seguramente tiene asignado otro papel en el ritual.

En el cristianismo, la idea de la ascensión mística determina su base doctrinaria y su experiencia histórica, la cual se relaciona dialécticamente con su opuesto: la caída a los abismos del infierno, donde reina Satanás, el principio del mal absoluto. Salvarse es elevarse; y condenarse, caer, hundirse. El hombre debe elevarse porque Dios está en el cielo y allí lo espera. El paraíso, perdido ya para siempre el Paraíso Terrenal del *Génesis*, se perfila como aéreo, alejado de las pulsiones vitales. Para alcanzar el Reino de Dios hay que seguir un camino de sacrificio, signado por el renunciamiento a lo carnal y terrenal, así como por la práctica del ascetismo y la mística. También, es cierto, por las buenas obras, por el amor al prójimo y la caridad, pero esto no le quita a su salvación el carácter de solitaria, pues en el Reino de Dios el alma no se reunirá con todo lo que amó en la vida. Creo que tal concepción contaminó simbólicamente esa idea primitiva y universal de lo sublime a la cual nos referimos al comienzo, al ser convertido este en una categoría fundamental del arte por una filosofía occidental marcada a fuego por el espiritualismo cristiano. Ello torna a dicho concepto harto sospechoso y poco conducente a la comprensión de este fenómeno con un sentido universal.

Es que en la mayoría de las culturas, la verticalidad del orden cosmológico no se traduce, como vimos, en una ideología ascensional. En muchos casos, incluso, tal verticalidad está apenas esbozada, y la altura puede indicar un *topos*, un lugar como cualquier otro, más que un punto encumbrado al cual se aspire a llegar mediante un ascenso ontológico. Se quiere decir con ello que, desde el punto de vista antropológico, no siempre la verticalidad implica una jerarquía, pues, en definitiva, no es más que una de las tres dimensiones del espacio y, en principio, no tiene por qué ser superior a las otras dos, aparejar forzosamente una idea de exclusividad. Hay seres sobrenaturales que viven arriba, en el cielo, y suelen ser poderosos, pero también hay otros que viven en la tierra y el agua y no carecen de poder, y unos últimos, tampoco carentes de poder, que eligen el inframundo como morada, sin que ningún dios los haya enviado allí en condena por sus actos. El cristianismo y la brujería crecida a su sombra poblaron la dimensión

subterránea con verdaderas legiones de diablos que algunos demonólogos se esforzaron en catalogar con los escrúpulos de un zoólogo, lo que muestra una pasión por lo tenebroso que supera a cualquier otra religión del mundo, a las cuales tildan de supersticiosas cuando ven a sus fieles estremecerse ante algún espíritu del mal. Bachelard relaciona el impulso hacia lo alto con el Régimen Diurno, el cual se halla regido por la conciencia y puede conceder la inmortalidad, mientras que, en su concepción, la caída hacia lo bajo se vincula al Régimen Nocturno, valorizado negativamente, como una pesadilla que a menudo alcanza tintes infernales. La verticalidad se liga al ascenso espiritual, en tanto que lo plano, lo horizontal, se relaciona con lo banal, lo carnal y la caída. La contaminación simbólica del cristianismo es más que evidente en este abordaje que se pretende universal.

Entre los 515 seres mitológicos argentinos que catalogué en otra obra,[55] solo 57 viven en el ámbito celestial, aunque siempre inmiscuyéndose en la vida de los hombres, para lo cual descienden y comúnmente adoptan una apariencia fija o variable, lo cual les permite tomar un protagonismo físico, visible y tangible, y no solo espiritual. Y como los que viven en el inframundo son apenas 12, tenemos que la enorme mayoría (446) habitan en la tierra o en ríos, lagos y lagunas, ámbitos dispuestos en un mismo plano. La cultura mapuche contempla claramente la dimensión celestial como sagrada, pero sin instaurar una escala ascensional que permita al hombre sustraerse de la comunidad. En la cultura mbyá-guaraní se da una mística, al igual que la cristiana, cimentada en el ascetismo, en el afán de depuración y perfección. Las llamas que brotan de las palmas de las manos y los pies de quienes alcanzan el estado de *aguyje*, es decir, la plenitud acabada, podrían tomarse como claros símbolos de lo luminoso, pues esto es asociado a lo bello. Pero la búsqueda de dicho pueblo no pasa por la renuncia a lo terrenal y sensual, sino más bien por su afirmación, ya que su perseguida Tierra Sin Mal (*Yvy Mara Ey*) no está en el cielo ni en un lugar anodino, sino en esa misma tierra que ellos conocen y aman, con ríos, animales y árboles aún mejores que los conocidos, por ser los verdaderos, los paradigmas perfectos. Es la tierra amada, pero sin los sufrimientos, miserias e imperfecciones de esta. Y su apuesta va más allá: no se invita a morir para alcanzar tal paraíso, sino a conquistarlo sin morir y para no morir. Lograr el *aguyje* es llegar al estado de indestructibilidad, como rezan sus himnos, o sea, la inmortalidad del cuerpo y el alma, y no solo del alma. Entregar gozosos el cuerpo a la pudrición para salvar el alma es algo que el guaraní rechaza. Aunque siempre le queda el consuelo de saber que también muriendo podrá alcanzar ese paraíso, lo que le pide a Capitá Chikú —así como a otros héroes míticos que entraron al *Yvy Mara Ey* sin necesidad de morir— es, precisamente, la incorruptibilidad del cuerpo. Y dicho paraíso no es para seres aislados, no se reserva solo a los héroes morales que sepan conquistarlo con sus prácticas virtuosas, pues se supone que allí continuará y se potenciará la vida comunitaria de quienes cultivaron un mismo *ethos* social, ya que no puede haber paraíso fuera de la comunidad de pertenencia. Por otra parte, para este pueblo, la búsqueda de la Tierra Sin Mal ha sido históricamente una empresa colectiva, pues los grandes sacerdotes y héroes morales no la buscaban solos y en el retiro espiritual, sino que embarcaban a su comunidad en largos viajes hacia el oriente, donde estaba el Gran Mar Originario, o bien hacia el oeste, con la idea de alcanzarlo juntos. Aunque hay algunos símbolos aéreos, estos no se sitúan muy por encima de todo ni persiguen la evasión. No son flechas disparadas hacia el infinito, sino seres y sustancias que, al sublimarse, ganan el aire tan solo para caer poco después sobre la tierra, que es el centro de todo, el destino final del hombre. El rocío, la «neblina vivificante» de Jakairá Ru Eté y la llovizna, de los que tanto hablan sus himnos, no son más que mutaciones del agua, la cual se sublima para poder fecundar mejor la vida, al condensarse y caer en forma de lluvia. Así, la fuerte mística guaraní no se deja, a la postre, seducir por la verticalidad ascensional, ni funda en ella una ideología de exclusión. La danza, que aligera el cuerpo y lo prepara para el vuelo espiritual, se da en un contexto ritual, o sea, colectivo, horizontal.

[55] Adolfo Colombres: *Seres mitológicos argentinos*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2008.

Acaso para eludir esta ideología contraria a la comunidad, muchos pueblos han invertido el mecanismo: no son los hombres quienes se elevan hacia los dioses en la intensidad de los ritos, sino los dioses quienes descienden hasta los hombres. Esto es lo dominante en las religiones africanas y afroamericanas, y se da también bastante entre los pueblos indígenas de América. En los *terreiros* en que se celebran los rituales del candomblé en Brasil, las sacerdotisas (*filhas do santo*) consagradas a los distintos *orixás* o deidades bailan vestidas de bahianas, entonando un canto de llamadas y respuestas, hasta el momento en que el dios cae sobre su cuerpo y lo cabalga, se apodera de él hasta poseerlo por completo. Su anterior personalidad quedará entonces anulada. En adelante, la mujer hablará con otra voz, se vestirá con ropas y atributos diferentes, se moverá de un modo distinto, será otro ser, porque, por un tiempo, ha cedido su cuerpo a la deidad. En este esquema no media símbolo alguno de elevación, porque el individuo desaparece en función social, para reforzar la comunidad, la horizontalidad. Puede vérselo tal vez como una forma de éxtasis, pero que no apareja ninguna autoexclusión social, sino todo lo contrario. Si en ello hay un gozo, es el gozo de la comunión en lo terrenal, de la participación en el ritual y el imaginario que lo sustenta. La tierra es así afirmada, exaltada, «sublimada» si se quiere, pero al margen de toda ideología de fuga ascensional que niegue la base comunitaria.

Al trance más extremo de las religiones negras, que produce una total suspensión de la personalidad del poseído, las religiones indígenas de América suman una variada gama de procesos psíquicos que, sin asemejarse del todo al trance, tienen mucho de él. En varias oportunidades nos referimos al *Hain* de los selk'nam de Tierra del Fuego, así como a la ceremonia de los Anábsoros de los chamacoco del Chaco Boreal. El proceso de *imitatio dei* lleva a identificarse con los dioses, a asumir su apariencia con la ayuda de indumentarias especiales, adornos, plumajes y pinturas, y a imitar, luego, sus acciones. Los cuerpos se transfiguran, y es poco lo que resta en ese ser, transfigurado en el ritual, de su personalidad cotidiana. Los chamacoco perciben tan claramente el fenómeno, que

han llamado *cet* a este mecanismo retórico por el cual un ser adquiere los poderes de otro, asumiendo rasgos suyos. Puntualiza Escobar que se pintan y empluman no para disfrazarse, sino para convertirse en dioses y comulgar con ellos durante el tiempo del rito.[56] A medida que el participante del ritual se adueña de las cualidades divinas, va despojándose de las propias, sin que ese proceso apareje un éxtasis místico de tipo ascensional. Por el contrario, la fuerza desplegada lleva hacia abajo, conforme a las leyes de la gravedad, como lo prueba la tensión muscular y la actitud de pisar firme la tierra, y casi no hay gestos que se refieran a una elevación. Cuando los dioses que bajaron resuelven abandonar el cuerpo poseído, se retiran discretamente, sin una coreografía ascensional que aluda a su regreso a las alturas de las que pudieran haber venido, pues el final de la fiesta es, para ellos lo mismo que para los hombres, un momento triste que no tolera el gesto innecesario y, menos aún, la jactancia. La fuga hacia arriba no es experimentada en momento alguno por los participantes; ni siquiera es escenificada. Por otra parte, los *orixás* viven en el monte y en las aguas más que en el cielo, al igual que la mayoría de los dioses africanos. Los negros cubanos sienten que la vida empezó en el monte, que allí nacieron sus santos y su religión. Los santos residen en los árboles y matorrales, principalmente en las ceibas y los jagüeyes. Tampoco los dioses de la América indígena, como vimos, sienten predilección por el cielo.

Lo alto, nos dice Mircea Eliade, es una categoría inaccesible al hombre como tal, pertenece, por derecho, a los seres sobrenaturales. A los que habitan allí, se podría acotar, pues ya vimos que no son muchos los que se complacen en morar tan lejos del calor de los fogones. Religiones como el cristianismo y el brahmanismo han desarrollado la mística de la ascensión celeste, que es, en definitiva, una fuga de la vida, una negación del mundo. Otros pueblos —la gran mayoría— han aprendido a venerar a los dioses que habitan en lo alto, sin intentar acercarse a ellos por la vía de lo sublime, y las intensidades

[56] Cf. Ticio Escobar: *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*, ob. cit.; pp. 33 y 83.

que buscan sus productos simbólicos nada tienen que ver con ese ascenso vertiginoso representado como una flecha disparada hacia arriba, imagen reiterada por los *Upanishads*. Por el contrario, en el Gran Chaco abundan relatos relacionados con las mujeres-estrella, de hombres que las siguieron al cielo, no por el gusto de explorar ese espacio etéreo sino para no perder su amor. Comúnmente, la mujer-estrella trata de persuadir al héroe para que no la siga, advirtiéndole que arriba se morirá de frío y quedará expuesto a otros peligros más terribles. Y quienes, desoyendo su consejo, ascienden detrás de ellas, sufren mucho, y no todos pueden regresar a la tierra. El mensaje que dejan estos mitos es explícito: nada hay en las alturas que haga feliz a un hombre. Y tan es así, que hasta los dioses se aburren del frío de la eternidad y bajan continuamente a la tierra para robarles a los hombres un poco de su fugaz pero cálida e intensa vida. Y, sobre todo, no quieren perderse las fiestas, donde los espera no solo la belleza del arte para ponerse a su servicio, sino también cuerpos jóvenes y vibrantes de energía que se les ofrecen gozosamente en préstamo por algunas horas. Muchos mitos dejan traslucir que partir al cielo para convertirse en astro es una forma de castigo de quienes actuaron mal, o de autoexilio por desdenes amorosos, o de un pesado sacrificio que asumen los dioses para posibilitar la vida. Así, los apapokúva, un grupo guaraní de la región fronteriza entre Brasil y Paraguay cuyos mitos fueron recogidos por Kurt Nimuendaju, cuentan que Yacy quiso subir al cielo para convertirse en sol, pero Kuarahy se opuso, no porque ambicionara serlo él, sino por un sentido del deber. Conocía la flojera de Yacy y era consciente de que no se levantaría temprano para despertar a toda la gente de la tierra ni se detendría en el cenit para que esta pudiera descansar y comer. Él, en cambio, estaba dispuesto a asumir ese sacrificio y cumplirlo puntualmente. Yacy pasó entonces a ser el hombre-luna.

Desde ya, no faltan pueblos que sitúan el paraíso en la altura, pero, a pesar de ello, no se trata de un paraíso celestial, como el cristiano, sino terrenal. Según relatos recogidos por Ticio Escobar entre los chamacoco, lo que llamamos cielo sería, para ellos, apenas el suelo del verdadero cielo, el cual

se despliega hacia arriba, invisible desde abajo. Se trataba de un espacio en el que abundaba la miel, la cual desprendían fácilmente de los troncos de los árboles, sin sufrir el ataque de las abejas. Se accedía a él trepando por el árbol cósmico, que era un quebracho blanco. Pero dicho paraíso, a juzgar por los elementos que lo integraban, y aunque se situara en lo alto, más que celestial era terrenal, y los hombres de aquel *illo tempore* no se quedaban a morar en él, sino que se deleitaban un tiempo en sus jardines, se aprovisionaban bien y descendían a la tierra, de la cual ninguno, que se sepa, renegó.[57] Para los nivaclé, nos dice Chase-Sardi, el paraíso (*Yinkä'öp*) está ubicado en el mundo superior, y se describe como una región donde siempre es verano y abunda la algarroba. Las almas se divierten y danzan en permanente borrachera, porque no existen allí la enfermedad, el dolor ni la muerte. O sea, algo semejante a la Tierra Sin Mal de los guaraníes, que afirma plenamente los principios vitales, sin sublimarlos, como que hasta reivindica la ebriedad.[58]

Claro, el ser humano siempre sueña con volar, y existen mitos de hombres-pájaro. Pero este arquetipo universal tiene que ver con el deseo de liberarse por un rato de la fuerza de gravedad, de vivir una experiencia más deportiva que espiritual, pues se trata de un ascenso no teñido por una ideología de superioridad, sino, en todo caso —aunque no siempre—, por el deseo de evadirse de lo social. El vuelo puede ser también un símbolo de trascendencia, pero ella no se logra con ascensos rápidos, sino con la larga y paciente observancia de las pautas de la cultura, con una vida ética. No es una trascendencia hacia fuera de la comunidad, sino en la comunidad, como un modelo a emular que convalida los paradigmas existentes o, en algunos casos, funda otros. Están asimismo los vuelos chamánicos, ligados normalmente al uso de alucinógenos y estupefacientes, que no se regulan por el principio del placer ni por un pretendido afán de trascendencia. El chamán vuela con la

[57] Ibíd.; pp. 91-92.

[58] Cf. Miguel Chase-Sardi: «La concepción nivaklé del mundo», en Augusto Roa Bastos (comp.): Ob. cit.; p. 198.

misma intención con que va al bosque, a la montaña o a una fuente, es decir, a buscar elementos para curaciones mágicas o para interceptar algún mal que amenaza a su paciente o a su pueblo. Puede también guiar sus vuelos la magia negra, pero los fines oscuros de esta no permiten asociarla a la mística de la ascensión celeste, la cual es, como se dijo, un asedio a la luz. El viaje del chamán posee un sentido social.

Y ya que mencionamos la luz, es hora de referirnos a la relación que esta guarda con la ascensión y lo sublime. Algunas religiones muestran un marcado isomorfismo entre lo celeste, visto como la dimensión superior, y lo luminoso. La iluminación, como rápido ascenso de un individuo que rompe con la horizontalidad comunitaria, es representada cual un relámpago, algo breve e intenso a la vez. En el hinduismo se dice que el signo «Om» es el arco, y el alma, la flecha que se dispara hacia lo eterno, que es el blanco, o lo blanco. Detrás de los símbolos que gravitan alrededor de la ascensión y la luz, existe una intención purificadora, y asimismo un esfuerzo de distinción personal, movido a menudo por la búsqueda, pero también por cierto elitismo. En la experiencia del arte es fundamental la luz, pero una luz traducida en colores vivos, pues, en los mitos, el blanco suele ser considerado un color sin energía interna, o sin savia, como dicen los chamacoco. En su momento vimos cómo los Anábsoros en cierto modo fundan la cultura al traer los colores a un mundo que casi no los tenía. Colores intensos que en varios mitos tienen que ver con la fuerza con que fluye la sangre, símbolo máximo de la vida animal y humana. En cambio, la mística de la ascensión celeste recurre a una luz incolora o muy poco colorida. Observa Gilbert Durand que el color desaparece a medida que el sujeto se eleva. La pureza es blanca, incolora, insulsa, un salto al vacío más que a la seductora intensidad de lo fugaz. Entre los nivaclé de Paraguay, el séptimo plano o región cósmica, el más alto de todos, es llamado simplemente *Côjîyaj*, lo que en su lengua significa amarillo, dorado, áureo. Pero no se trata de un color que los atraiga, hasta el punto de que ni los chamanes más poderosos, acostumbrados a volar más allá de la luna, intentaron siquiera penetrar en él. Lo consideran inaccesible

y por completo deshabitado; es decir, sin vida de ningún tipo. Ya vimos en el apartado anterior que para Bachelard el signo de la profundidad es el calor y no la luz, pues esta no penetra y el calor sí. Se podría añadir a ello que, de acuerdo con las leyes de la física, lo que purifica y sublima no es la luz sino el calor. Y también pareciera que, en la vida, el calor tiene mucho que ver con el color.

La poética occidental ensalzó el azul pálido en alusión a la transparencia del éter, que viene a ser la antesala del blanco, el color de lo aséptico, de los hospitales, de los sitios donde se sufre y muere, donde la vida parece ausente o a punto de extinguirse, porque lo que busca el blanco es no distraer con nada, no excitar los sentidos primarios, cortar la circulación de los significados. Si el arte es la fiesta de los sentidos, ¿qué tiene que hacer en él lo sublime, entendido como ascenso hacia una luz que niega el color y el calor, como una flecha disparada hacia el blanco de lo eterno y que cae en el color blanco de la nada, en una mística que, por momentos, no vacila en situarse fuera de lo ético? Lo sublime recurre también al dorado, por considerarlo representativo de la espiritualización. Se trata de un color ambiguo, pues si bien posee, por un lado, un carácter solar, por el otro se lo considera sinónimo de blancura, acaso por su estremecedora frialdad. Los psicocosmogramas budistas de forma arquitectónica muestran un camino que asciende entre terrazas esculpidas, desde lo que llaman el mundo de la discriminación y el error hasta la cúspide del Nirvana, estado definido como un esplendoroso vacío. El Nirvana implica también renunciar al mundo, al destino de la comunidad, y a tal extremo, que el budismo acepta compungido el sacrificio de Bodhisattva, quien renunció al derecho de alcanzarlo por compasión con el mundo y deseo de ayudar a los que sufren. Surge claramente en este caso la contradicción entre salvarse individualmente mediante el ascenso místico y adoptar una actitud solidaria y terrenal, renunciando para ello al Nirvana.

Vemos entonces que lo sagrado, lo saturado de ser, tanto en el ámbito del arte como en el de las religiones, no puede asociarse al cielo ni a la dimensión vertical, sino más bien a la idea de centro, que es la zona en la cual lo sagrado (o la intensidad

de los sentidos que el arte puede alcanzar) se manifiesta de un modo total y contundente. Todo microcosmos, toda región habitada, señala Mircea Eliade, posee un centro, aunque en un mismo macrocosmos pueden existir varios centros, que marcan una geografía sagrada y mítica, considerada la única real o la real por excelencia. Dicho centro puede estar en la altura, como en el caso de las montañas sagradas, pero no se trata aquí de una evasión hacia el cielo, sino de marcar el punto más alto de la Tierra, que es, a la vez, el ombligo de esta, el punto donde comenzó la creación.[59] Este centro ha de ser visto como un espacio situante donde todo converge, pues desde él se ordena el mundo; un punto fijo que está fuera del devenir y del discurso. Claro que puede haber sido creado o instalado allí por un ser sobrenatural, lo cual sirve para reforzar su carácter sagrado y situante, y no para relativizarlo.

He dejado para el final, como una lectura complementaria, el enfoque clasista desarrollado por Juan Acha, que presenta lo sublime como opuesto a lo trivial. Lo sublime, que puede manifestarse tanto en el plano laico como sagrado, es visto como algo majestuoso, grande, elevado, selecto, de indudable carga positiva, por representar un grado superlativo de la belleza, el dramatismo o el heroísmo. Lo trivial, por el contrario, se identifica con el pueblo y lo vulgar, y es considerado bajo, ordinario, instintivo, poco elaborado, casado con un realismo sin vuelo. Esta visión clasista de lo trivial es, por cierto, producto de una ideología que mistifica la realidad de las clases altas y propicia las concepciones idealistas del arte.[60] Lo popular, claro, puede ser banal y chabacano, pero también, como vimos en este libro, navegar en aguas profundas. Las clases altas, por otra parte, son las principales responsables de la banalización de lo popular al imponer, a través de los medios, la cultura de masas, para corromper la conciencia política y la estética genuina de los sectores subalternos. O sea, promueve el *kitsch*, la hibridación irresponsable y el vaciamiento cultural de las grandes mayorías, y, luego, las tilda de necias y superficiales.

[59] Cf. Mircea Eliade: Ob. cit.; pp. 41-45.

[60] Cf. Juan Acha: *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México, 1997; pp. 69-70.

Después de todo lo expuesto, cabría preguntarse qué espacio le queda a lo sublime en una teoría transcultural del arte. Podría ser acaso el de esas emociones oscuras y limítrofes que la conciencia aún no ha podido simbolizar, para traerlas a la esfera de la belleza y el arte. En tal caso, sería algo así como el reino de los significados que aún no encontraron un significante, un fenómeno estético pero no una propiedad del arte, porque este no existe sin un significante. Por rondar la zona sagrada de la cultura, ayuda a fortalecer el aura de lo religioso, pero sus mecanismos y resplandores, por bellos que sean o parezcan, no pueden irrumpir en la escena del arte sin deshumanizarlo ni alterar su naturaleza.

3. Percepción, sensibilidad y racionalidad

Tanto lo bello como lo sublime son categorías estéticas que corresponden al orden de la sensibilidad, pues precisan de un individuo que los sienta en su fuero interno. La sensibilidad, que habría aparecido en Europa recién en el siglo XVIII, se relaciona de este modo con la singularidad de un sujeto, pero ello no implica que carezca de un componente social. Por el contrario, este existe y resulta altamente condicionante. En su *Estética*, Baumgarten señalaba ya que la mente humana actúa en dos esferas de comprensión de diferente naturaleza: el campo de la razón y el de la sensibilidad, considerando esta última como un modo válido de conocimiento. Por su parte, Schiller afirmaba que la poesía, y el arte en general, tienen que elevarse por encima de lo real, pero permanecer dentro de lo sensible. Quería decir con ello que, fuera del territorio de lo sensible, no puede existir el arte ni lo estético, mas esto no implica que la razón, la mente o, más bien, lo que llamamos racionalidad, quede excluida de dicho proceso. En esta dirección, señala Gianni Vattimo que cada concepto surge en un ambiente afectivo, y que, al hacer filosofía, se ejercitan tanto los afectos como los conceptos. Es el afecto o pasión por algo lo que lleva a profundizar en él en busca de un concepto. Tampoco se puede dejar fuera de él a la percepción, que resulta, al parecer, más condicionada

que condicionante. Ello surge de la comprobación de que solo percibimos lo que hemos aprendido a percibir (o sea, tal como lo prescribe la cultura de pertenencia) y, también, lo que deseamos percibir, aunque incluso el deseo se alimenta en lo social y cultural. Cada cultura elabora sus códigos visuales a partir de sus propias experiencias perceptivas. Puede así instituir la perspectiva, o eliminarla; centrarse en el contorno de las figuras y sacrificar el volumen, o tomar ambos en cuenta; asentar las figuras en el suelo o dejarlas flotando en un espacio donde no hay arriba ni abajo por falta de un punto de referencia; o incluso sacrificar la figura completa para, en su lugar, potenciar uno de sus elementos, dándole un valor metonímico, como las manchas o anillos de la piel de un animal; o, también, representar las formas mediante grecas u otras convenciones abstractas, o a través de un color establecido.

Juan Acha habla de una trilogía conformada por los sentidos (en el aspecto biológico, como fuentes de la percepción), la sensibilidad y la mentalidad. Tales componentes, dice, se encuentran de hecho tan fusionados que los sentidos nunca perciben por sí solos, ni la sensibilidad siente *motu proprio*, y tampoco la razón piensa por su cuenta. En suma: lo propio de los sentidos es percibir; lo de la sensibilidad, sentir; y lo de la razón o mente, pensar.[61] Al *cogito* cartesiano, al «yo pienso», habría que añadir el «yo siento», como un elemento también fundamental en la construcción del sujeto. Pero, ¿qué es lo que el sujeto piensa?, o ¿sobre qué ejes y categorías? Del mismo modo, cabe preguntarse qué es lo que un sujeto particular percibe y siente, cuáles son los campos sobre los que dichos actos se despliegan y qué ejes conceptuales los condicionan.

La imbricación a la cual aludimos no obsta a que momentáneamente, mediante un esfuerzo analítico, se pueda aislar a nuestras percepciones, sentimientos o pensamientos, como el mismo Acha lo admite. Haremos entonces eso, empezando por los cincos sentidos primarios, base biológica de la percepción. Aunque no abundan los estudios comparativos, se podría decir, para empezar, que los cinco sentidos son comunes a los hombres, algo propio de la especie, la cual, en su evolución, privilegió lo visual sobre lo auditivo y olfativo. Pero bien sabemos que la percepción tiene múltiples puertas, y que unas están abiertas, y otras, cerradas. La mayoría de ellas fueron colocadas por las culturas, y unas pocas, por los individuos. Se quiere decir con esto último que un individuo puede no percibir lo que casi todos los miembros de su grupo social perciben, y no por tener los sentidos disminuidos (sordera, miopía, etcétera), sino porque algo falla en su subjetividad que le impide detenerse en cierto tipo de objetos, interesarse en ellos. Se puede, así, no percibir el trino melodioso de un pájaro que canta con frecuencia cerca de nuestra ventana, o sea, no escucharlo de verdad, no identificarlo entre otros sonidos, o pasar todos los días frente a un árbol sin registrar su existencia. Pero más nos interesan aquí las puertas cerradas, o no abiertas, por la cultura, pues sin duda esta opta, en algún momento de su historia, por privilegiar ciertos objetos y descuidar otros, opción que no puede ser casual, espontánea, al implicar un juicio de valor que orienta los sentidos en una determinada dirección. Si el guaraní, para poner un ejemplo, tiene una sorprendente percepción de las plantas y los animales, la cual le permitió identificar miles de especies y conocer aspectos de ellos que incluso escapan a los naturalistas, es porque hace mucho tiempo en ese pueblo «optaron» por concentrar la atención en dichos reinos de un modo casi obsesivo. Tal percepción se reproduce culturalmente, y se podría decir que todos los miembros del grupo la tienen. No es arriesgado afirmar entonces que hay un pensamiento visual previo que condiciona la percepción, que le permite alcanzar semejante nivel en ciertos terrenos.

Desde ya, tal percepción especial no puede dejar de imbricarse con la faz sensible, y así, lo que acontezca a las plantas y animales impresionará más al guaraní que a miembros de otras sociedades que no se interesan a tal extremo por ellos. Se podría decir entonces que los niveles de percepción regulan de algún modo los sentimientos, al hacer que los individuos se conmuevan por ciertas cosas y no por otras. O sea, las culturas no desparraman su sensibilidad por la totalidad de los objetos en forma equitativa, sino que privilegian algunos y devalúan otros, con lo cual establecen una jerarquía. Y esta selección

[61] Ibíd.; pp. 24-25.

varía de un tiempo a otro, por lo que se habla de la sensibilidad de una época en un determinado ámbito espacial. En un mismo tiempo y lugar puede llegar a haber más de una sensibilidad, aunque lo más probable en estos casos es que una asuma el papel dominante y las otras queden relegadas a sectores minoritarios o subalternos de la sociedad.

En la filosofía griega, fue Parménides el primero en percibir que hay un mundo sensible y otro inteligible, tras declarar el carácter ilusorio de la percepción. El mundo sensible es el que conocemos por medio de los sentidos, el que se presenta ante la razón como ininteligible y absurdo. A su juicio, el mundo inteligible, el de los pensamientos, es el único auténtico, verdadero. Según su teoría, las propiedades esenciales del ser son las mismas que las del pensar, no las que nos muestran los sentidos, por lo cual se lo considera el descubridor de la identidad entre el ser y el pensar. Platón avanza considerablemente por este camino. Convencido por los argumentos de Zenón de Elea, elimina el movimiento del mundo inteligible, para confinarlo, al igual que los eleáticos, al mundo sensible, que es el de las apariencias, del fenómeno, y también el de las emociones, por naturaleza, fugaces. En su concepción, cada cosa en el mundo sensible tiene su idea en el mundo inteligible, el *topos uranos*. Esa idea constituye el paradigma, el modelo ejemplar al cual se ajustan, o tratan de ajustarse, las cosas que percibimos. Mientras los paradigmas de la mente son perfectos, los del mundo sensible son imperfectos. Para Platón, las ideas son entes reales, que existen en sí y por sí, conformando un mundo inteligible separado del mundo sensible. Si bien, según su teoría, las ideas son trascendentes a las cosas (están separadas de ellas y son más importantes), ambas tienen siempre algo en común, pues las cosas participan de la idea, y gracias a esto, podemos predicar algo de ellas, por más que su ser sea aparente, fenoménico. Así, el individuo es una sombra, un remedo imperfecto de la idea de hombre, pero el mismo hecho de participar de esta idea es lo que le confiere un ser, o un leve rastro de él. Aristóteles rechaza esta teoría de los dos mundos, establecida por Parménides dos siglos atrás, por ser una complicación inútil, que no resuelve nada, pues a las ideas se les plantearán

los mismos problemas que rigen para las cosas. De esta forma, el Estagirita baja las ideas platónicas a la realidad sensible, al territorio de las cosas, intentando introducir la inteligibilidad en el mundo sensible, e, incluso, fundirla con él.

Surge de este breve viaje por los orígenes de la filosofía occidental la profunda desconfianza que pesa sobre la percepción sensible en cuanto productora de conocimientos que permitan acceder al ser de las cosas, es decir, a lo real. Lo que llamamos pensamiento simbólico no puede ser homologado con el mundo sensible o de las meras sensaciones, aunque opera a partir de los datos que perciben los sentidos y no negando a estos en nombre de una verdad abstracta. Mas, a pesar de tratarse de dos cosas distintas, sobre el pensamiento simbólico recayó la misma desconfianza que signó al mundo sensible en la cultura occidental, al ser considerado un pensamiento engañoso, de menor calidad.

Con respecto a la sensibilidad, cabe señalar que no son las ideas las que producen los sentimientos, pero a menudo suelen reforzarlos, al mostrarnos su raíz universal mediante mecanismos lógicos. Una obra puede conmovernos por el amor o la justicia que despliega, pero el amor y la justicia son también ideas y no solo sentimientos. Esas unidades lógicas que son las ideas conforman puntos de vista o categorías con las cuales un sujeto, al enfrentarse con las cosas, puede organizar sus sensaciones para conferirles objetividad, realidad y, también, universalidad. Ellas permiten descomponer el todo de la percepción sensible en unidades semánticas que darán pie al juego interpretativo, fundamental en el arte. La mentalidad o racionalidad no debe, pues, confundirse con la sensibilidad, pero tampoco ha de abismarse la distancia entre ellas, sino construir puentes, nexos que les permitan potenciarse recíprocamente. Juan Acha ya advirtió que la razón se complementa con la sensibilidad, y que ambas se reemplazan mutuamente cuando las circunstancias lo exigen, por debilidad o ausencia de una de ellas. Ya vimos que el placer estético puede ser intelectual o sensual.

Al reconocer la incidencia de la mente en la producción de los sentimientos, habría que añadir que el aspecto racional

no debe entenderse en los términos en que más lo conocemos, o sea, como la razón occidental, de marcada pretensión ecuménica, cuya lógica responde a la jerarquía de valores de esta civilización. El aspecto racional entra en el proceso estético, o debe entrar, como una racionalidad propia, regional, articulada sobre la escala de valores de la cultura a la cual pertenece el sujeto que siente. De no ser así, el pensamiento no se imbricará verdaderamente con la sensibilidad, sino que entrará en oposición con ella. Quedarán así, de un lado, los sentimientos que brotan del interior del sujeto en presencia de las cosas, como una marca de identidad profunda, y del otro, una lógica fría, desarraigada, que pretende colonizar y coartar la sensibilidad. Surge de aquí que el colonialismo puede actuar sobre los niveles de la percepción (percibir lo propio con el lente de lo ajeno, o no percibirlo en absoluto), de la sensibilidad (no desarrollar los sentimientos en el campo de la cultura de pertenencia, sino de los modelos impuestos) y de la mentalidad (sustituir la racionalidad propia por una razón ajena que se asume como la única válida y que funciona sobre una escala de valores diferente). Como bien señala Juan Acha, los sentidos, la sensibilidad y la razón o mentalidad son productos sociales, por más que dichas operaciones se realicen siempre en el interior de un individuo. Añade este autor que mientras que la razón actúa con mayor libertad, a pesar de su inevitable sujeción a las estructuras lógicas del lenguaje, la sensibilidad es más social, más dependiente de una cultura estética que le imprime valores y hábitos.[62] Hay así culturas marcadamente vitales y sensuales, y otras con una fuerte inclinación mística, espiritualista y racional. Mientras que algunas culturas de Oriente cifran la felicidad en la ausencia de toda sensación, las de África hallan la felicidad en la intensidad de las sensaciones, como base para desarrollar sentimientos igualmente intensos. En la misma historia de Occidente vemos estéticas del sufrimiento, que abrevan puramente en él, complaciéndose con la enfermedad y la muerte; y estéticas gozosas, armadas en torno a la risa y la celebración de la vida como una fiesta de los sentidos.

[62] Ibid.: p. 35.

La antropología del cuerpo incide también en la esfera de la sensibilidad. Hay, de este modo, un cuerpo comunitario, perteneciente a personas que se sienten parte de un conjunto social, al cual quieren servir con todas sus facultades y habilidades, sin intentar diferenciarse de él ni sentir de un modo distinto a la sensibilidad colectiva, para no alejarse del ámbito de lo compartido e internarse en las tristes sendas de la soledad. En el lado opuesto está el cuerpo de la modernidad occidental, que potenció una sensibilidad individual, de sujetos que desarrollan sus facultades y habilidades en un camino propio, o que pretende serlo, como una forma de diferenciarse de su comunidad, de pensar y sentir de una manera distinta, y hacer de esta diferencia, por mínima que sea, la base de su identidad. Cuando estas búsquedas individuales cunden, la sensibilidad de un grupo social se fragmenta en distintos tipos de sensibilidades, a los que se sumarán las sensibilidades totalmente atípicas, excéntricas, por moverse en registros solitarios, exclusivos, a menudo colindantes con la locura y los abismos más infernales de la subjetividad.

Por último, habría que distinguir entre la sensibilidad como la capacidad o modo de sentir, y lo que podríamos llamar ideología de la sensibilidad, propia de sectores elitistas, a menudo embarcados en la teoría del genio, que hacen de su particular sensibilidad, a la que consideran profunda y refinada, una marca de superioridad humana o social, lo cual los lleva a despreciar a quienes no sienten lo que ellos sienten, y a excluirlos de los ámbitos sociales que llegan a controlar. Estas apreciaciones suelen fundarse en un sistema valorativo propio de una clase o una cultura dominante, y no contemplan la posibilidad de que otras personas puedan llegar a sentir con el mismo nivel de intensidad pero dentro de otro orden de valores, los cuales incluso pueden no ser de carácter estético. Sería el caso, por ejemplo, de personas o pueblos que observan y aman la naturaleza, defendiéndola y conmoviéndose profundamente por sus procesos, pero sin intentar estetizarlos. A la sensibilidad, como elemento de la teoría estética, se estaría oponiendo aquí una estética de la sensibilidad, que la sobredimensiona para hacerla más visible y convertirla en eje de un complejo de superioridad.

En la India, el *Tantra* se interesa especialmente en la sensibilidad, y utiliza el arte para cultivarla. Se reconoce que la emoción y las sensaciones son las fuerzas que más motivan al ser humano, y que, debidamente encauzadas, pueden generar una energía sin precedentes que permitirá alcanzar el éxtasis. Este es tanto sensual como místico y se imbrica con lo estético.

En la cultura de la modernidad occidental, la sensibilidad jugó un papel importante en el proceso de individuación, pero ello fue sustancialmente alterado por la cultura de masas, que, como señala Umberto Eco, tiende a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando tipos inmediatamente reconocibles, con lo cual reduce la individualidad a su mínima expresión. Produce así un efecto sentimental deliberado, al que incluso atribuye un sentido único, como un modo de uniformar la sensibilidad y no dejar nada sujeto a la capacidad de percepción del individuo, y menos aún a la interpretación. La atmósfera lírica que crea se sobrecarga así de aspectos semánticos, con lo cual se asegura alcanzar el efecto deseado, sin importarle que tanta obviedad provoque el rechazo de los más sensibles. Es que la cultura de masas no busca la calidad estética, sino el gran número, y para ello, en vez de comunicar sentimientos variables en los cuales sea posible el juego de la individuación, falsifica un sentimiento único.[63] No obstante —y mientras primero aplana y luego fagocita los patrones culturales de individuación, suplantándolos por pautas de consumo manipuladas en función de un puro estatus social—, la cultura de masas exalta al individuo, pero no ya como un ser con responsabilidad social, sino como aquel que vuelve la espalda a su comunidad para sumarse al hedonismo frívolo y vacío de sus fiestas. Promueve así una sensibilidad narcisista que tiende a incomunicar al individuo, a separarlo de la sociedad y, también, de las percepciones intensas del arte. A causa de ello, será preciso crear obras más vinculadas al ocio y el entretenimiento que a las alturas y profundidades del espíritu humano, las cuales ni siquiera merecen llamarse obras.

[63] Cf. Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999; pp. 59, 85-86.

4. Individuo, individualismo y teoría del genio

Aunque la estética clásica de Occidente no contempla el concepto de individuo entre sus fundamentos, su teoría del arte no hubiera sido posible sin esta «revolución» que empieza a insinuarse en el mosaico italiano de los *trecento* y se hace ya visible en el *quattrocento*, como un emergente del Renacimiento. Se ha señalado al comerciante como el primer prototipo del individuo moderno, hombre emprendedor cuyas ambiciones desmedidas lo llevan a saltar el cerco establecido por la cultura comunitaria, para salir a la conquista de otros mundos que, para él, son nuevos mercados y factorías. Ya no es el bienestar social lo que determina sus acciones, sino un interés personal. No obstante, se ve en la necesidad de presentar sus iniciativas como algo altamente beneficioso para la sociedad en su conjunto, lo cual dará nacimiento al mito del progreso. Al comerciante se une el banquero, que financiará sus aventuras de expansión. Tardará en advertirse el costo de esta actitud, que a menudo enriquece a unos pocos en perjuicio de la mayoría, entre la cual empieza a cundir asimismo una ambición que carcomerá el espíritu comunitario y operará en muchos casos como factor de decadencia. Estas personas, para enriquecerse, se ven obligadas a moverse fuera de la tradición, e incluso en flagrante trasgresión de sus cánones, aunque, para evitar el rechazo popular, suelen exaltar las tradiciones que no interfieren en sus negocios y contribuir con el gasto ritual, destinando a él parte de sus ganancias.

Ciertos artesanos prósperos empezaron a sumarse a dicho estamento creciente, y muchos de ellos saltaron a la condición de artistas, buscando la protección de los señores, con el papel de contribuir al refinamiento y esplendor de las cortes. Se independizaron así de la tutela religiosa que regía en el Medioevo, lo que les permitió alcanzar un grado de libertad antes impensable. Pronto dejaron igualmente atrás la condición anónima que signara antes toda actividad, desde los constructores de catedrales hasta los más humildes trabajadores manuales, y comenzaron a firmar las obras, estampándoles el sello del yo.

La necesidad de afirmación individual que crece en el siglo XV convierte el retrato en una de las primeras fuentes de inspiración de la pintura, con lo cual, como señala David Le

Breton, se modifica la anterior tendencia a no representar a la persona humana individual. Antes, las figuras antropomorfas eran seres ficticios y servían para ilustrar estampas religiosas. En la Alta Edad Media, dice este autor, solo los altos dignatarios de la Iglesia o del reino dejaban retratos de sus personas.[64] Al ser el rostro la parte más singular de la persona, el arte de representarlo alcanza un gran refinamiento. Del retrato de una persona identificada socialmente se pasará a bellos rostros anónimos de gran humanidad, habitualmente obtenidos de un modelo que posa para el artista, sea pintor o escultor. El propósito será siempre el mismo: resaltar la singularidad de un sujeto, a quien se separa, así, de la masa, del cuerpo popular. En el siglo XX, la generalización de la fotografía alimentará enormemente dicha tendencia.

Para profundizar en este proceso histórico de individuación que se dio en Europa, es preciso volver al tema del cuerpo. En las sociedades tradicionales, no se distingue entre este y la persona. La modernidad occidental, en cambio, separó conceptualmente al hombre de su cuerpo. El hombre ya no *es* un cuerpo, sino que *posee* un cuerpo, el cual se ve sometido a rigurosas prácticas de individuación que a menudo fuerzan los límites de la cultura a fin de ajustarlo a la imagen que el *ego* se hace de sí mismo. Este dualismo convierte al cuerpo en un *alter ego* con el cual el *ego* dialoga, estableciendo una dialéctica cuya finalidad es la diferenciación, la identificación. El cuerpo deja de ser una realidad en sí mismo, para convertirse en una construcción simbólica, la que no debe confundirse con los símbolos que las sociedades comunitarias inscriben en el cuerpo con diversos propósitos, punto que ya estudiamos. En el cuerpo popular, señala Le Breton, el hombre no se distingue de la trama comunitaria y cósmica en la cual está inserto, se amalgama con la multitud de sus semejantes sin que su singularidad (que siempre existe, y no es nuestro deseo negarla) lo convierta en un individuo en el sentido moderno del término.[65] Su cuerpo puede ser divino, cuando se reviste con la piel de los dioses, o grotesco, cuando

[64] Cf. David Le Breton: Ob. cit.; pp. 41-42.

[65] Ibíd.; p. 29.

se entrega al exceso y la farsa, explorando las distintas formas de la risa. Claro que estos dos cuerpos se manifiestan en momentos especiales, los extracotidianos del rito y de la fiesta. Durante el resto del tiempo opera lo que se podría llamar un cuerpo popular cotidiano, tolerante con la gordura y los defectos físicos, a los cuales suele mirar con afecto, sin valerse de ello para discriminar.

En definitiva, el dualismo antes mencionado es producto de una razón aplicada al cuerpo, y también de un espiritualismo cristiano que había creado y potenciado un alma inmortal, una esencia abstracta a la que eximía de la corrupción que aguarda a todo ser biológico. Tal actitud racional habría comenzado a manifestarse en el siglo XVI. A partir de entonces, ciertos individuos se preocuparon de marcar las fronteras entre ellos y sus semejantes, y fueron así encerrándose en sí mismos. El cuerpo racional, nos dice Le Breton, es liso, moral, sin asperezas ni excesos. Pero, en verdad, lo racional no puede ser un atributo del cuerpo, pues correspondería a la esfera del alma.

Descartes llevó tal dualismo a las alturas de la filosofía, fortaleciendo los argumentos que esgrimió Vesalio para legitimar la disección de cadáveres. Con él, el cuerpo se convierte en una realidad accidental, indigna de toda preocupación filosófica, y se diría que deviene la parte menos humana del hombre. Yendo aún más lejos, el dualismo cartesiano independiza el pensamiento del cuerpo, en lo que podría catalogarse como la primera gran desterritorialización de los tiempos modernos.

Se dice que el individuo es el último avatar, el Dios de la modernidad y, más aún, de la posmodernidad, y que su modo de expresión es la identidad; pero si ahondamos en ello, veremos las falencias de dicha concepción en un tiempo que tiende a borrar lo que las personas tienen de singular más que a resaltarlo, y en el cual los discursos identitarios más bien están manifestando una carencia de señas particulares, una agobiante era del vacío. Más que ante verdaderos individuos, estamos ante una ideología del individuo, un individualismo que se ha ido manifestando, en las diferentes épocas, de manera distinta. No son, así, lo mismo el individualismo del Renacimiento y la Ilustración, en cierta forma revolucionario por

las transformaciones sociales que impulsó, y el individualismo narcisista de la posmodernidad; el individualismo de los comerciantes, banqueros y otros burgueses que solo velan por sus intereses económicos, y el individualismo del artista que se siente un ser único e iluminado por los dioses, conforme a la teoría del genio. Hay también un falso individualismo, ese individualismo sin individuos del que habla Castoriadis, refiriéndose a esa especie de marionetas moldeadas por la moda y la publicidad.

En cierta forma, el individuo existe, pero, como dice Maffesoli, se trata de una realidad relativa, en los dos sentidos del término: realidad relativizada por los otros y realidad que se pone en relación con los otros.[66] Nada, o nadie, escapa al ambiente de una época, y el artista no configura una excepción, como vimos al hablar del estilo, aunque es frecuente que este se jacte de adelantarse a su tiempo o de estar por encima de él. El concepto de ambiente alude a dos categorías que en algunas culturas se presentan unidas: espacio y tiempo, o sea, un ámbito territorial (una ciudad, una región, un país) y una época. Aunque el idealismo siempre rompió lanzas contra todo pensamiento determinista, viniera de la filosofía o de la sociología, lo cierto es que el ambiente engloba, condiciona de un modo muy marcado las conductas de los individuos, las relaciones sociales y hasta la forma de pensar el mundo, lo cual llevó a J. M. Guyau a sostener que nuestro pensamiento es, en el fondo, impersonal.

G. Simondon, autor citado por Maffesoli, habla de una realidad preindividual que contendría todas las opciones posibles dentro de una cultura, todas las potencialidades, que ningún proceso de individuación agota. Este sustrato preindividual hace que el individuo no exista realmente como tal ni como principio de individuación. El individuo sería tan solo un estado pasajero, incierto, flotante, que toma su ser de una realidad preindividual, dentro de la cual actúa y desarrolla sus diversas potencialidades.[67] En este sentido, se parece a un actor que, si bien recita textos preexistentes, puede darles una entonación

[66] Cf. Michel Maffesoli: *La transfiguration du politique*, La Table Ronde, París, 2002 (3ª ed.); p. 222.

[67] Ibíd.; pp. 223-224.

peculiar, añadirle elementos semánticos verbales y no verbales. Pero de algún modo está preso de una estructura, que si bien, por un lado, condiciona su comportamiento, por el otro también da sentido a sus innovaciones, impidiendo que caigan en el vacío y la locura.

El idealismo nace con Descartes y se desarrolla con la teoría de los empiristas ingleses y el racionalismo de Leibniz. La cristalización de este pensamiento en el terreno del arte es el Romanticismo, que invertirá el concepto de originalidad como anclaje en un origen, para convertirlo en una innovación que rompe o pretende romper con el origen, con la tradición. Se podría decir que, con el Romanticismo, el yo pasa a ser el objeto mismo de la obra. El verdadero artista no es ya aquel que repite hábilmente o actualiza las formas que vienen dadas por la cultura, ajustándose a sus reglas, sino un iluminado, un genio a quien se considera dotado por los dioses, o por la Naturaleza, de una especial capacidad creativa que le permite sacar formas bellas y sublimes de la nada, pues se lo eleva por encima de todo condicionamiento social. En su *Crítica del juicio*, Kant define a las Bellas Artes como las artes del genio, y caracteriza a este como «la disposición psíquica ingénita a través de la cual la naturaleza dicta sus reglas al arte», y más en concreto, como «un talento para producir aquello para lo cual no se pueden dictar reglas definidas: no es una mera actitud para lo que puede ser aprendido mediante una regla. Por lo tanto, su primera propiedad ha de ser la originalidad». El concepto de genio apareja un culto a la personalidad, el tomar al artista como un centro del mundo alrededor del cual giran, o deben girar, las grandes mayorías, convertidas en receptoras pasivas, sin creatividad alguna, de sus obras. Conforme a esta teoría, son los genios quienes crean la cultura, y no la sociedad toda en su constante interacción simbólica. Lévi-Strauss, con una mirada antropológica, advierte que este proceso de individualización de la producción artística apareja una pérdida o debilitamiento de la función significativa de la obra, que se retrotrae, además, a esferas sociales restringidas.

Desde el punto de vista clásico, el genio vendría a ser ese suplemento de alma indispensable que viene a sumarse al respeto

de las reglas establecidas para la creación de la belleza artística. Señala Marc Sherringham que el reconocimiento de la existencia del genio artístico existió ya en la filosofía griega. Platón hablaba de la «inspiración divina» del artista, y el clasicismo admitió la insuficiencia del conocimiento y buen manejo de las reglas del arte: era preciso complementar esto con la inspiración poética.[68] Pero en la concepción clásica, la tradición, manifiesta en las reglas, no era menoscabada, y el arte no giraba alrededor de los artistas sino los artistas alrededor del arte, o sea, de una práctica que venía del tiempo y ellos debían reproducir y, también, enriquecer con sus aportes. El genio implica la capacidad de crear obras de gran valor mediante reglas nuevas que no están determinadas y que ni siquiera se apoyan en conceptos claros, como si escaparan a toda razón u obedecieran a una razón singular, la del artista, que el común de los mortales no puede comprender. La originalidad consiste justamente en tal imprevisibilidad, en esta indefinición de las reglas (si cabe llamarlas así) que sustentan una obra. La obra considerada genial rompe, de hecho, con uno o más paradigmas de la cultura, sin detenerse a pensar en su antigüedad y valor. A menudo, esas obras «geniales» destruyen un viejo paradigma sin proponer otro capaz de reemplazarlo con igual o mayor altura y eficacia —Marcel Duchamp y Andy Warhol, por ejemplo—, por lo que devienen contraculturales. Otros se postulan, sí, como nuevos modelos alrededor de los cuales tendrá que girar la producción artística, pero pronto resultan «superados» y descartados por la vorágine vanguardista que impulsó el idealismo en el arte, con su desaforada búsqueda de originalidad. El nuevo modelo puede ser más elaborado, más desarrollado que el anterior, pero también más débil, en cuyo caso devendrá un factor de decadencia cultural. Si el nuevo paradigma, como suele ocurrir en nuestro tiempo, es falso, banal y sin contenido, solo servirá para alimentar la era del vacío.

Acha advierte en la idea del genio un oscurecimiento deliberado del proceso creativo, algo siempre presente en las prácticas elitistas. El artista se siente, para empezar, un hombre

[68] Cf. Marc Sherringham: Ob. cit.; p. 258.

de oficio, por formar parte de una minoría especializada en el manejo de las técnicas, pero de lo que se vanagloria es de su capacidad creativa, de un talento «innato» y de ser un hombre de vocación, un predestinado. Lo contradictorio de dicho elitismo, remarca este autor, es su recurrencia al idealismo y la metafísica, a pesar de que el enciclopedismo cuestionó de raíz a esta última.[69]

De más está señalar que en el arte de la América indígena no existió en los tiempos clásicos ni existe hoy la idea de genialidad individual, como tampoco las de ruptura renovadora y unicidad de la obra. El arte indio, escribe Ticio Escobar, no es fruto de una creación individual absoluta, ni se produce a través de innovaciones transgresoras, ni se manifiesta en obras irrepetibles.[70]

5. Subjetividad y comunidad

La estética filosófica, escribe De Ventós, nace en Grecia orientada por lo objetivo, en un tiempo en que este no se oponía a lo subjetivo, ni lo real a lo ideal, ni la representación (*mimêsis*) a la creación (*poiesis*), y que homologaba lo bello con lo bueno, como valor máximo.[71] Es que en la concepción helénica, lo objetivo coincidía plenamente con lo comunitario, o sea, con los valores que un determinado grupo social establecía y jerarquizaba. La creación se realizaba dentro de este orden, sin procurar subvertirlo. La ruptura de las pautas estéticas tradicionales no constituía un valor en sí, sin que ello implicara la existencia de un orden conservador cerrado a toda innovación. Las innovaciones, al igual que en el arte popular de hoy, se daban siempre, pero de un modo lento, gradual, y en el artista no existía el propósito de romper con el acervo colectivo, sino el de enriquecerlo. A menudo se producía este enriquecimiento

[69] Cf. Juan Acha: *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, ob. cit.; p. 11.

[70] Cf. Ticio Escobar: *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, ob. cit.; p. 18.

[71] Cf. Xavier Rubert de Ventós: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1973 (2ª ed.); p. 524.

sin que el artista fuese siquiera consciente de su aporte, y, de darse cuenta, lo disimulaba. Normalmente no faltaba la intención estética, por tratarse de un arte esencialmente laico, que no producía imágenes para los templos, pero no existía lo que hoy llamamos intención expresiva, como propósito deliberado, plenamente consciente, de sacar a la luz facetas que son propias de un individuo que se siente poseedor de una particular sensibilidad o espiritualidad.

Se podría decir que esta edad de oro, aunque dominada en el Medioevo por el cristianismo, se prolonga en Europa hasta el Renacimiento en lo artístico y hasta Descartes en lo filosófico, aunque este último tuvo también su antecedente en el humanismo renacentista. Como ya se dijo, Descartes introduce la subjetividad en la filosofía del ser, con su «yo pienso», que marca una separación más tajante entre el individuo y lo social. Solo a través de un sujeto, señala, se puede alcanzar un objeto. Ello resulta innegable, pero al limitar la idea de sujeto al individuo, a su capacidad de percepción, gustos y deseos, fundó lo que hoy llamamos subjetividad. Claro que advirtió el peligro de encerrar el pensamiento en el interior del individuo, y realizó varios intentos para eludir esta trampa, aunque utilizando solo los recursos de la subjetividad.

Heidegger decía que no existe la objetividad, sino la objetivación. O más aún, veía a toda objetividad como objetivación. En este sentido, la objetividad podría entenderse, en el terreno del arte, como la objetivación de los valores de una comunidad, la que si bien no se presenta como equivalente a los valores de todos y cada uno de sus individuos, marca, sí, una tónica dominante, en el mejor sentido de esta palabra, es decir, como normatividad que se acepta de buen grado. En un medio en el cual los individuos no se esfuerzan en expresar algo muy distinto del sentir común, las tensiones entre ellos y la comunidad, aunque no desaparecen, son escasas. Porque aun el individuo que innova no se siente en contradicción con los valores comunitarios, sino añadiendo algo al acervo colectivo, enriqueciéndolo, y solo habrá conflicto si esos valores nuevos son rechazados como ilegítimos por el grupo. Pero, incluso en estos casos, el individuo trabaja para su cultura, no para engrandecer su yo.

Se podría decir entonces que la estética avanza en dos grandes direcciones: Por un lado, tenemos la estética del sujeto que se pretende singular, original, y se afirma en la negación de los valores socialmente establecidos, cuya máxima expresión es el idealismo que cristalizó en la estética autista de Valéry (el poeta como centro del mundo) y todo el movimiento llamado del «arte por el arte»; y por el otro, está la estética de la objetividad, o de la objetivación del pensar y el sentir de un grupo social en lo que respecta a la producción simbólica. Son caminos muy distintos, que funcionan sobre presupuestos y mecanismos contrapuestos, por lo cual no cabe juzgar a uno con los valores del otro. La estética del sujeto, que reduce prácticamente la obra a la psicología del artista que la crea, carece de validez universal, por más que sea la que rige la producción occidental y, también, la de las minorías occidentalizadas de otras regiones del mundo. A medida que el arte se preocupa más por el yo, señala Boorstin, se hace menos accesible, hasta tocar el límite de la inteligibilidad, como ocurre con el *Finnegans Wake*, de Joyce, al cual considera la apoteosis de la literatura del yo, donde la reflexión desplaza a la narración.[72] En el extremo opuesto, y como ejemplo de la estética comunitaria, se podría citar el *Cantar de los nibelungos*, al parecer escrito poco después del año 1200 por un notable hombre de letras austriaco, quien rehusó firmarlo en el entendimiento de que no hacía más que enriquecer, mediante una «refundición», un patrimonio oral colectivo pasado a la escritura en 1160. En efecto, reunía en esta obra las hazañas del joven Sigfrido, conocidas por cantos breves, con la historia del final de los reyes burgundios, que fuera motivo de la primera versión. Otros ejemplos notables de esta actitud son la *Chanson de Roland*, buena parte del ciclo del rey Arturo y el *Cantar de mío Cid*, o sea, lo medular de las épicas francesa, inglesa y española.

Por eso, al hablar de los fundamentos de la estética, considero más conducente oponer a la subjetividad, no la objetividad, cuyo culto se nutre de ese puritanismo racionalista propio de las academias, sino la comunidad. La comunidad es también un sujeto, pero un sujeto colectivo. Si bien puede ser vista como

[72] Cf. Daniel J. Boorstin: Ob. cit.; pp. 638 y 648.

un sujeto abstracto o, al menos, no tan concreto como una persona física, posee un pensamiento y una acción, una sensibilidad y una producción simbólica, elaborada por individuos que se identifican con sus valores, y no que, para identificarse, los cuestionan o niegan abiertamente.

La filosofía de la Ilustración vio en la comunidad una entidad inerte, esencialmente conservadora, en la cual los individuos no pueden alcanzar su plenitud, pues su pensar y sentir no serían más que reflejos del pensar y sentir de la comunidad. Si las comunidades evolucionaron a lo largo de su historia, modificando sus costumbres, su imaginario y su producción simbólica para no sucumbir ante la violencia colonial, es porque son capaces de cambiar, de innovar, por lo que la teoría del hombre que piensa, siente y actúa por puros reflejos deviene reaccionaria cuando se la coteja con los datos de la realidad. La comunidad, es cierto, no sobrevaloró el cambio en la medida en que lo hizo la ideología del progreso, pero a menudo se la ve muy empeñada en producir cambios en los distintos planos de su realidad, como ocurre entre los grupos indígenas de América. En ella, la dimensión individual se homologa bastante con la social, pero sin llegar a confundirse. Es que los mecanismos comunitarios, si bien privilegian todo aquello que refuerza su cohesión como grupo social, no dejan de activar los resortes de la individuación por medio de la competencia institucional, e incluso, del establecimiento de espacios retóricos y estéticos en los cuales los individuos pueden expresar sus circunstancias singulares de vida. Vimos ya el caso de los himnos sagrados de los mbyá-guaraní, el llamado canto resplandeciente (*Ayvu-porã*), y también el del *prera* de los cazadores axé-guayakí, en el cual se da plena cabida a las penas personales, aunque nunca faltarán en ellos referencias que anclen las composiciones en la cultura, protegiéndolas así de los abismos enfermizos de la subjetividad, donde crecen la incomunicación y la soledad existencial. Se dijo también que, entre los axé, el canto de las mujeres, llamado *chengaruvara*, se ocupa de apuntalar la base social, como para equilibrar el *prera*.

La estética comunitaria no se basa en la fatalidad y el determinismo, sino en una concertación social del sentido, en

un *ethos* que religa a los individuos de un mismo grupo. Si cabe hablar aquí de un placer estético, este pasaría por el cumplimiento de tal pacto, como ocurre con el amor bien entendido. Durkheim habla de «lo divino social», como un conjunto complejo en el cual todos los elementos del medio social y del medio natural entran en interacción permanente. Lo divino, como territorio donde se instala lo medular de la producción simbólica del grupo, deviene así la metáfora de lo social, acercándose este concepto a lo que ya caracterizamos como zona sagrada de la cultura. Esta espesa red simbólica convierte a cada individuo en un actor que debe representar su papel en el drama cósmico.

La crisis de las sociedades modernas, debida en gran medida a la explosión del individualismo, o de un individualismo sin individuos, ha motivado cierto repliegue hacia formas que algunos sociólogos y antropólogos europeos suelen ver como tribales o neotribales, pero que prefiero interpretar como un retorno (o deseo de retorno) a la esencia de la vida comunitaria, como un modo de reparar el tejido social y no de aislarse de los grandes conjuntos y entrar en pugna con ellos. Es decir, volver a los ámbitos donde aún persiste un *ethos* social fuerte, para imbuirse otra vez de su esencia. La estética, a nivel universal, siempre ha buscado alimentar el sentimiento de pertenencia a un grupo social, a cuya cultura se contribuye para lograr su esplendor, y no a perfilar un artista ajeno o contrapuesto a él, empecinado en demostrar que lo bello pertenece a la creación de unos pocos individuos aislados y no al drama colectivo que la cultura escenifica. El hombre ético busca, por medio de la estética, ajustarse a los otros, interpretar su pensar y su sentir, agregarse a ellos y enriquecer los símbolos comunes. Esto implica el ejercicio de una opción, por más que el individuo no sea en muchos casos consciente de ella.

A menudo, desde la estética del sujeto y echando mano a discursos supuestamente libertarios, se piensa que lo que aquí llamamos estética comunitaria es una forma de opresión a la cual Occidente mistifica, como si los elementos más creativos de la comunidad estuvieran a disgusto en ella, casi como en una cárcel. Tal pensamiento padece de un eurocentrismo raigal,

como es el de pensar que la subjetividad es el paraíso, y que solo con violencia se puede impedir a la gente que se sumerja, gozosa, en sus ríos.

La faz tardía de la modernidad occidental está mostrando la debilidad de la estética del sujeto, cada vez más incapaz de potenciar un nosotros. Por el contrario, ha contribuido al aislamiento, minando los resortes solidarios y diseminando la angustia y la soledad por medio de obras de alcance efímero, sin profundidad ni fuerza. Los símbolos, nos dice David Le Breton, lejos de aliar hoy a los sujetos en una comunidad solidaria con un mismo destino, que comparte un sistema de sentidos y de valores fuertes, los yuxtapone por medio de un consumo común de signos y valores, pero en calidad de sujetos privados.[73] El paradigma, cabe añadir, no conforma el reino de la esclavitud, sino el anclaje en lo intersubjetivo, ese pacto tácito al cual arriban los distintos yo que buscan construir un nosotros.

La idea de la subjetividad como paraíso, y no como abismo, en buena medida se sustenta en el concepto de placer estético relacionado con lo bello y lo sublime, placer inseparable del dolor, que se presenta como su reverso, pues los estados emocionales que el arte suscita poseen elementos de ambos. En la estética comunitaria, en cambio, no se daría exactamente eso que llamamos placer estético. Lo lúdico y lo dramático están, por cierto, presentes en las instancias rituales, pero lo que cuenta es el sentimiento intenso que procura la participación en ellas. Quien entra en el rito no va buscando un placer estético ni su reverso de dolor, sino contribuir al mantenimiento de los sentidos, a la continuidad de la vida. Busca también experimentar la emoción violenta, de alta intensidad, que implica remontarse al tiempo sagrado de los mitos y fortalecer, así, el sentimiento de pertenencia a un lugar y un grupo, y afianzar, con ello, el pacto social, las relaciones de solidaridad y reciprocidad, los estados afectivos y eso que Maffesoli llama «la horizontalidad fraternal». Por cierto, como ya vimos, la función de la estética comunitaria no es negar las otras funciones, sino potenciarlas al máximo, asegurar su esplendor.

[73] Cf. David Le Breton: Ob. cit.; p. 165.

Esplendor que, al activar el sentimiento de identificación y la cohesión social, genera algo que podría llamarse «subjetividad comunitaria», por extraña que parezca la expresión.

Al hablar del estilo, se criticó la tendencia idealista que llevó a potenciar sus componentes individuales, negando la base social que siempre está presente y se manifiesta en la tradición de un territorio y en las formas que caracterizan una determinada época. Sin negar los aspectos personales que suelen darse en el estilo, e incluso valorándolos debidamente, la estética comunitaria reside en el legado de su proceso histórico, que instituye las prácticas y registra los estilos sociales que se fueron sucediendo en el tiempo. La originalidad, su carácter distintivo frente a otras culturas, surge de este mismo legado y no de las innovaciones individuales, a las cuales se reconoce sin transportar a su autor al Olimpo de los genios. Es que la comunidad, como bien lo advirtiera Gurvitch, alcanza el mayor grado de cohesión social, al implicar una participación ontológica en algo que trasciende los límites del individuo, por lo que estos no pueden (y ni siquiera lo desean) ponerse por encima de ella, negándola en su ascenso ilusorio. Porque los miembros de la comunidad saben que es falsa toda afirmación individual realizada en contra o a expensas de ella, es decir, de lo que constituye su mundo: solo afirmándolo, el hombre puede afirmarse a sí mismo.

Pero la afirmación de sí mismo no debe entenderse, en la estética comunitaria, como el acto o la posibilidad de comunicar sentimientos personales, sobre todo aquellos que no expresen un sentir colectivo. En la casi generalidad de los casos, el escultor del África negra no intenta trasmitir sentimientos personales, sino, a lo sumo, una innovación estilística realizada en el marco de la cultura y en ejercicio de la libertad creativa que siempre, en mayor o menor medida, conserva. Si la gente aprueba su innovación, esta se institucionaliza como comunitaria, y si la rechaza, esa forma nueva queda excluida de la estética comunitaria. Así, los chokue, al incorporar a su acervo las célebres esculturas cuya boca entreabierta muestra dientes puntiagudos, las cuales en su momento fueron resultado de una urticante innovación, instituyeron como signos de belleza formas

que para otros pueblos resultan crueles y horribles. Pero poco importa el rechazo de estas formas por parte de otros pueblos, su falta de «universalidad», pues lo que cuenta es su capacidad de fortalecer la cohesión social, la identidad del grupo. Se puede añadir que las innovaciones que enriquecen la estética comunitaria aparejan, como ya se dijo, un prestigio duradero que puede resultar envidiable en la posmodernidad occidental, donde la hiperproducción simbólica ha tornado harto efímeras la mayor parte de las glorias que prodiga. Hay regiones en el África Occidental donde todavía se recuerda, fuera de todo soporte escrito, la vida y obra de ciertos escultores que murieron hace más de medio siglo.

6. El espíritu trágico

Siempre se ha invocado el carácter universal de la tragedia, tal como la caracterizó el pensamiento, sin buscar las raíces de un espíritu trágico más comprensivo de las distintas experiencias que se registran en el mundo, como otro paso en el propósito de construir los fundamentos de una estética transcultural.

En el lenguaje corriente, se suele llamar «trágico» a todo hecho que acarrea graves consecuencias a una persona o un grupo humano. Habría así tragedias personales y tragedias que afectan a todo un pueblo. Una inundación, un ciclón, un terremoto devastador, son considerados trágicos por los daños que ocasionan y las vidas que siegan. Como fenómeno natural, una inundación no es más que un hecho de carácter cíclico, algo que no puede ser considerado, de por sí, como trágico, del mismo modo en que escapa a todo juicio de valor. Tampoco, en verdad, los hechos desgraciados que tienen una honda repercusión en la vida de uno o más individuos pueden ser tildados de trágicos, al margen de toda otra consideración. Porque no basta que un hecho sea de graves consecuencias para alguien para que devenga trágico. Es preciso que el individuo que lo sufre y la comunidad que lo presencia lo vivan como tal y no tan solo como una desgracia o hecho nefasto, lo que implica para este conjunto social, antes que nada, tener cierto sentido de lo trágico, el cual, de existir, se dará en cada cultura con características propias. A menudo, lo que una persona o

un pueblo viven como trágico, para otros pueblos o personas carece de importancia y hasta puede ser experimentado como algo positivo. Encontramos así grupos indígenas que viven como trágica la pérdida de su religión y su cultura, mientras que otros, ya aculturados, exaltan como un hecho encomiable la pérdida de su anterior cultura, a la cual, viéndose ya con los ojos del colonizador, consideran atrasada o salvaje, hasta el punto de oponerse a todo movimiento *revivalista* y a que en las escuelas se enseñe la propia lengua a sus hijos.

Toda cultura narra mitos, leyendas y epopeyas de héroes a quienes les ocurren hechos desafortunados, gestas heroicas que pueden terminar en el destierro y la muerte, del mismo héroe o de sus seres más queridos, como consecuencia de su lucha por la buena causa, pero dicho sufrimiento a menudo no es exaltado. Algunos de estos héroes pueden llegar incluso al sacrificio libremente consentido, sin que se teja alrededor de él ninguna ideología sacrificial, ninguna ponderación del martirio como algo valioso, útil y necesario. Simplemente ocurrió así y el asunto no da como para rasgarse las vestiduras. Esto nos permite entender que las dimensiones heroica y trágica no solo no deben ser homologadas, sino que ni siquiera suelen marchar a la par o por caminos cercanos. Pueden incluso no acercarse nunca, o cruzarse solo en un punto.

Porque, para que exista tragedia, antes debe existir un espíritu trágico. Si bien este es más amplio que el concepto de tragedia, no aparece en todas las culturas y algunas se muestran más proclives que otras a cultivarlo. Así, en la América indígena, los mayas, aztecas, quechuas y guaraníes lo experimentaron en alto grado, aunque sobre bases distintas a las occidentales; mientras que los pueblos de las grandes llanuras y de la selva amazónica no parecen haberlo cultivado en modo alguno. Tampoco se lo advierte en la enorme mayoría de los pueblos africanos y asiáticos.

Además, queda también alguna distancia entre la conceptualización filosófica de lo trágico realizada por una determinada cultura y su estetización, que es lo que lo introduce en el terreno del arte como categoría. O sea, la producción de un concepto no basta; este debe asimismo convertirse en un símbolo y revestirse de una forma especial.

Pero las dimensiones trágicas que se advierten en algunos relatos americanos generalmente no tienen que ver con el drama de uno o más individuos concretos, sino con el final de un tiempo, con el acabamiento de una cultura, o lo que se interpreta como tal. En lo que llamamos la estética comunitaria no hay mucho lugar para la tragedia individual. Los infortunios que puedan acaecer a una persona no serán considerados trágicos, por más que se llore su muerte y se activen delicados mecanismos de solidaridad, como los ritos fúnebres registrados por Lévi-Strauss entre los bororo de Brasil, tan bien descritos en su obra *Tristes trópicos*. Más que de llorar o de sufrir, se trata aquí de aprovechar este hecho triste para fortalecer la cohesión social. Tampoco suele ser visto como trágico el cambio de un paradigma, sino el final de un mundo, la quiebra de todo un sistema de valores.

Por el contrario, en Occidente el espíritu trágico se tejió, desde un principio, más en torno a los dramas individuales que a los colectivos. Fue así en Grecia, y se potenció en esa dirección con el teatro isabelino. El sufrimiento de Hamlet, y más aún el de Otelo, nada tienen que ver con lo social. El espíritu trágico occidental, a medida que el individuo se iba fortaleciendo, a partir del Renacimiento, como base de la estética, exaltó, como se dijo, el sufrimiento, al que tomó probablemente de la concepción judeocristiana del sacrificio, hasta el punto de que en ciertos casos se ha hablado de una «estética del sufrimiento», como una deformación o afectación exagerada del espíritu trágico. Solo las culturas y religiones que niegan la vida pueden alimentar una estética de este tipo, la cual resultaría, por ejemplo, inconcebible en África.

El origen de la tragedia como género dramático se remonta al siglo VI a.C., cuando a Tespis, un poeta lírico que ambulaba de pueblo en pueblo, se le ocurrió cambiar al corifeo, que era el director del coro, por un verdadero actor que jugaba ante este un rol diferente, o múltiples roles de distinto signo, y establecía la necesidad del diálogo. Se aleja así de las danzas lascivas y el lenguaje chabacano y escribe textos literarios para cantar y bailar con acompañamiento de flautas, que él mismo dirigía y protagonizaba, con un conjunto de cincuenta hombres

o jóvenes. Pero el surgimiento del espíritu trágico occidental se desarrolló un tiempo después, con esos tres grandes autores que fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides. Nació así, como hecho estético y aplicable a situaciones de este tipo, no a la vida real. La teoría vino después, con Platón, aunque en la forma de leves acercamientos, pues, a su juicio, la escenificación de las pasiones de los hombres y los dioses no era algo digno de la especulación filosófica. En *La República* y *Las Leyes*, Platón condena a la tragedia por razones morales, porque acostumbra al espectador a ver cómo en el escenario los ilustres héroes se quejan y sufren. Este modelo lo habitúa así a sufrir y lamentarse de los padecimientos, lo cual, además, ablanda el alma y la sensibiliza, llevándola a complacerse con su parte más innoble y oscura. Fue Aristóteles, en su *Poética*, el encargado de dignificar la tragedia, creando la teoría que la definiría en términos positivos, pues, para él, esta se relaciona con lo más noble y elevado del hombre. Al igual que la epopeya, posee un alto contenido moral, pero la supera, porque, además de los elementos propios de la épica, tiene otros de los cuales esta carece, como mayor vivacidad, síntesis (lo cual le permite lograr su fin en un tiempo menor) y unidad de composición. A Platón le preocupaba el sometimiento del espíritu a las pasiones que advertía en la tragedia, pero Aristóteles revierte esto por medio del concepto de *kátharsis*, que permite al hombre liberarse de las pasiones o purificar su alma de ellas.

Al definir el personaje trágico, Aristóteles acota la tragedia al ámbito individual, por lo que las situaciones sociales dramáticas escaparían a ella. Estas últimas solo podrían ser abordadas a través de un héroe singular capaz de expresarlas, lo cual las desplaza indefectiblemente a un segundo plano, convirtiéndolas en algo así como un decorado, un telón de fondo. Además, no cualquier hombre puede ser un personaje trágico, del mismo modo en que no todo individuo con coraje puede ser un héroe. Personaje trágico será solo aquel cuyos actos adquieran, por su grandeza y carácter excepcional, un elevado contenido moral. El héroe trágico puede ocasionar un mal, pero no porque lo mueva un propósito ruin, sino por desconocer algunas circunstancias que provocan su acción. Este error suele

tener consecuencias irreversibles que el héroe expiará con su propio padecimiento. Este padecimiento inmerecido es lo que, en su caso, produce la suspensión del juicio ético por parte del espectador, porque le permite comprender que no se trata de un semidiós, sino de alguien tan vulnerable como él. El paso del héroe de la dicha a la desdicha es también un tránsito de la ignorancia al conocimiento.

Para que exista un personaje trágico, en la concepción aristotélica, debe haber también un conflicto, el cual no admite una solución amistosa, pues, en ese caso, desaparecería la condición trágica. El final desdichado —y, por lo común, la muerte— es el destino que espera al personaje trágico, quien en cierta forma acepta *ab initio* ser sacrificado o se sacrifica en defensa del principio que encarna.

Lo que corona a un personaje como trágico no es la vida real, sino su inserción en una obra de arte: un drama, una danza, una novela, una pintura, una escultura; incluso mediante una sinfonía y otras formas musicales se puede expresar este espíritu trágico. El personaje trágico inspira una fuerte compasión, una identificación profunda de los receptores con este sentimiento estetizado del mundo. Tal compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha. Su mayor pecado, si no el único, es tener un principio y mostrarse dispuesto a defenderlo hasta el fin. Como la conducta del personaje trágico no puede doblarse, transar en lo ético, su desgracia resulta inevitable. Señalaba Roland Barthes que, en las bellas tragedias, el desenlace se conoce de antemano y no puede ser sino lo que es. Ni el poder del hombre ni, a veces, el de los dioses (lo que es más trágico) pueden mejorar o modificar la suerte del héroe. Por eso, en la tragedia, el público no sigue, jadeante, las peripecias de las historias para saber cuál va a ser el final. Lo trágico parece descansar menos en lo terrible del destino que aguarda al personaje que en el carácter inevitable, irrevocable del mismo, frente a lo revocable de la comedia.

En la tragedia occidental, pareciera que lo determinante es que el héroe sufra. Claro que lo hace en defensa de valores socialmente reconocidos, pero el espíritu de la tragedia no reside en el daño que se hizo a esos valores comunitarios, sino en

el sufrimiento que, a causa de ellos, sobreviene a un individuo, quien parece elegido por los dioses por sus muchas virtudes y predestinado a este drama. La propia pasión de Cristo vendrá luego a reforzar tal paradigma. Será preciso que sufra y que muera de un modo terrible para que la humanidad pueda salvarse. No bastaba con que viniera a predicar su doctrina y consagrar su vida a esta tarea. El tiempo en que predicó fue breve, y casi una mera preparación para lo central del drama al cual estaba predestinado: la crucifixión, la ofrenda generosa de su sangre. Piénsese que Buda predicó por 35 años, y Mahoma, durante 22, y ninguno de ellos precisó dar su sangre para que se difundiera su mensaje.

El espíritu trágico, respecto a la esfera del arte y el pensamiento simbólico, debe ser encarado con criterios restrictivos, buscando los rasgos específicos de cada fenómeno y no asociando todo final infortunado de un héroe al concepto de tragedia. Aquí la estética de la recepción tiene mucho que decir. Si aplicamos a los distintos hechos estéticos de impronta trágica el rigor del canon aristotélico, encontraremos muy pocas tragedias fuera del ámbito europeo. En el pensamiento oriental y, sobre todo, en el que descansa en una negación del mundo, no puede haber sitio alguno para la tragedia. Esta, en vez de expresar la grandeza del espíritu humano, estará mostrando la necedad, vanidad y escasa sabiduría del individuo que se siente un héroe de este carácter. El paradigma de tragedia reinante, y que se pretende universal sin serlo, se asienta en el sufrimiento de un individuo, cuyo destino no parece ser otro que sufrir, experimentar el dolor frente a todo un pueblo (público) que ve en ese sufrimiento no un simple precio indeseable que se paga por algo valioso, sino un valor en sí. Se trata, entonces, de una consagración del dolor que corre el grave riesgo de cubrir con el melodrama personal —como a menudo ocurre— las grandes tragedias aún no estetizadas de una sociedad, cuya trascendencia ni siquiera se advierte. Por otra parte, no se puede asignar tal relevancia al efecto de catarsis, pues lo que más cuenta no es la depuración de las pasiones que afligen el alma, sino la plena conciencia de los males que destruyen a todo un pueblo.

El héroe trágico, en una concepción más universal, tendría que ser no un individuo extremadamente singular, sino un fiel exponente de una comunidad, con las virtudes reconocidas por la cultura, y estar especialmente destinado no al sufrimiento individual, sino a poner de manifiesto el drama colectivo. Si este héroe ve y muestra de un modo descarnado todo lo que está sucediendo, no le pediremos que sufra demasiado. Puede aun no sufrir. Lo trágico no radicaría en su sufrimiento, sino en la condena que pesa o parece pesar sobre un pueblo, condena que incluso puede ser la de desaparecer, aplastado por un enemigo poderoso o por la destrucción de sus sistemas simbólicos. Las situaciones así son difíciles de revertir en el plano de lo real, pero no se debe exigir que el proceso sea verdaderamente irreversible, pues, en este caso, el espíritu trágico, más que fortalecer la conciencia del daño social y cultural que se está produciendo, deviene un mecanismo reaccionario que sume al hombre en la desesperanza, lo aparta de la lucha y lo entrega, atado con los lazos de la fatalidad, a los responsables de ese daño, quienes podrán así completar tranquilamente su obra. En la tragedia clásica europea, los hombres, al igual que los dioses y semidioses, no dejaban de rebelarse contra la fatalidad (*Anagké*) y el destino (*Moira*). O sea, lo trágico no debe ser visto tan solo en el plano de los principios éticos, sino también en su dimensión política. De lo contrario, la exaltación y sublimación del sufrimiento nos llevará, no a una verdadera catarsis, sino a las miserias de una estética de la sumisión.

7. Las formas de la risa

Hablar de lo cómico, ese otro pilar de la estética, es referirse a la risa e indagar, tanto sus mecanismos como las distintas formas en que se manifiesta. El hombre es el único ser vivo que ríe, decía Aristóteles, para destacar su carácter esencialmente humano. La risa está presente en todas las culturas de la historia, pero no con igual modalidad e intensidad. Las formas en que se despliega son distintas, y no todos los pueblos asumen ante ella la misma actitud, la valoran de igual modo. Aristóteles la reivindica en su *Poética*, cuando, refiriéndose a la metáfora, vio en los chistes y juegos de palabras un valioso

instrumento para descubrir la verdad, más que para negarla. En la Roma imperial se exaltó la fuerza creadora de la risa, considerándola un don divino, pero el cristianismo invirtió esta mirada, adjudicándole un origen diabólico y alertando sobre su carácter destructivo. Este profundo recelo ante la risa marcaría a la ideología dominante durante la Edad Media, pero el pueblo la hizo suya para ridiculizar a los sectores «serios» que lo oprimían.

También en África se le reconoce un gran poder creador y se la relaciona con el fluir de la corriente, algo libre, totalizador y penetrante como el agua, una palabra especial que rompe las cadenas del alma. En la filosofía bantú es considerada una modalidad de la fuerza vital y, al igual que la belleza y otras formas asumidas por el ser, integra el *Kuntu*, una de las cuatro categorías fundamentales de esta cultura, diferente del *Kintu*, la categoría que engloba a las cosas y los animales. La risa, como fuerza modal, existe al margen del acto de reír. O sea, es una fuerza de la cual se participa en mayor o menor grado, no un acto individual y concreto que pertenece a alguien en particular, del mismo modo en que el poeta canta *al* amor, fuerza en la que participa amando, y no a *su* amor. Es un recurso muy utilizado por los *griots*, hasta el punto de que algunas culturas instituyeron especialistas de la palabra que cultivaban la risa de un modo exclusivo, como el *tiapourta*, uno de los tres tipos de *griots* de los peules —pueblo nómada del Sahel—, considerado el de más bajo nivel, que en sus relatos y cantos introduce obscenidades y toda suerte de groserías.

La risa representa un triunfo sobre el miedo, y es, en este sentido, una afirmación de la libertad o, al menos, su comienzo, el primer paso hacia ella. Mediante la misma, el débil ubica el talón de Aquiles del poderoso y dispara hacia él sus dardos. Se presenta así como una visión diferente del mundo, una contracultura que toma a la vida como algo siempre abierto, maleable, inacabado, a lo que ningún discurso, ninguna institución, puede, en verdad, fijar, congelar para siempre. A menudo avanza incluso sobre la muerte y la desgracia, como un mecanismo de compensación emocional dirigido a coagular el llanto. Se ríe para olvidar, dice Bajtín, pues la memoria y la tradición nada

tienen que ver con el mundo de lo cómico.[74] La verdad existe, pero no es monolítica, revelada de antemano, sino que hay que rastrearla en cada caso, incluso bajo la máscara de los comediantes, en un mundo carnavalizado.

Señala también Bajtín que es en la risa donde hay que buscar las raíces folclóricas de la novela. A la concepción maniquea de la epopeya, donde el héroe no puede cometer un acto vil o deleznable ni permitirse siquiera una flaqueza, la novela de caballería opuso una duplicidad basada en la semejanza de los contrarios. Así, don Quijote es un loco, pero también un iluminado. En este sentido, la novela es una antiepopeya, o la epopeya de los antihéroes, cuyos deslices pueden ser entendidos como una cómica crítica al heroísmo, expresa o implícita, o como la heroización de lo cómico, para elevarlo a las alturas del mito.

Por lo general, la risa no estalla en cualquier momento de la vida social, sino en lo que se considera una situación cómica, cuyos límites no siempre son del todo definidos y se estructura de manera diferente en las distintas culturas. Hay, así, culturas que abren vastos territorios a la risa, estetizados o ritualizados, y otras que le destinan muy poco espacio.

Se tiene a lo cómico como un espíritu opuesto a la seriedad, pero en verdad no lo es, por el carácter contradictorio de su naturaleza. Lo cómico implica una crítica, social o personal, y toda crítica pertenece a la dimensión de lo serio. Por otra parte, es muy frecuente el recurso de apelar a las situaciones cómicas para desnudar una realidad trágica. Con mucha frecuencia, lo cómico y lo trágico se dan en forma simultánea y no alternativa, aunque un espíritu se imponga sobre el otro en las diferentes escenas. Pero siempre el paradigma se integrará con ambos elementos, produciendo un llanto alegre y una risa dolorosa, porque la tragedia del personaje contrasta con la comicidad de las situaciones en que se ve envuelto. Se han establecido incluso géneros dramáticos que los integran de un modo explícito, como la farsa trágica, el grotesco y el teatro

[74] Mijail Bajtin: *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978; p. 458.

del absurdo. Es que, en el fondo, la risa no excluye lo serio, sino que lo purifica de hipocresías y lo completa, mostrando la otra cara de lo real.

La cultura popular acude frecuentemente al tono ceremonioso y reflexivo, dando cuenta de las grandes verdades de la vida, pero su forma más aguda y eficaz es la farsa, la burla, la ironía, la parodia, incluso. Es decir, todo lo que desemboca en la risa, en la ridiculización del opresor y los lenguajes engolados con los cuales este sostiene su violencia, y también de la propia estampa de quien la esgrime, de su triste condición humana, porque el manejo honesto de la risa exige la plena disposición a asimismo ser, llegado el momento, objeto de ella. En el fuego de ese juego, todos pueden quemarse, y es bueno que así sea.

La verdadera risa no se desliga de los aspectos más dramáticos de la existencia, pues no busca negarlos, sino mostrar el carácter dual, ambiguo, de la realidad, en la cual no se pueden establecer límites claros entre la comedia y la tragedia, lo real y lo fantástico o imaginario. En el fondo de la risa acampan el dolor, la protesta y el deseo de alcanzar un mundo justo, libre de opresiones.

Las fuentes de lo cómico son varias. Henri Bergson señala, como una de las principales, la contradicción entre lo vivo y lo mecánico, entre lo formal y establecido y lo espontáneo y vital. A veces la contradicción se plantea entre la naturaleza de un fenómeno y su forma de manifestarse. O en un hecho que produce una gran expectativa y se resuelve en una banalidad. O entre lo que se presenta a sí mismo como muy valioso y serio pero realmente carece de valor y seriedad, caso en el cual la comicidad se funda en una pretensión de valor y no en el valor real. Sánchez Vázquez puntualiza que en el fondo de lo cómico hay una contradicción, un conflicto, y que en esto se asemeja a lo trágico, aunque se trata de una contradicción de otro tipo, porque mientras que en la tragedia se pone de manifiesto una contradicción entre fines y aspiraciones nobles, elevadas, consideradas esenciales para el personaje, en lo cómico los fines no son vitales ni esenciales para el sujeto ni su sociedad, y, por lo tanto, no pueden ser tomados en serio.[75]

[75] Adolfo Sánchez Vázquez: Ob. cit.; pp. 229-230.

En mérito a lo dicho, la risa no debe ser vinculada a un género particular (como la comedia teatral, por ejemplo), pues conforma un elemento que recorre los distintos cauces del río del arte y la literatura popular, y que no está ausente en las artes visuales.

La risa suele ensañarse con lo que las clases dominantes llaman el buen gusto, tanto en el terreno del arte como en la vida cotidiana. El buen gusto, decía Michael Ende, no tiene nada que ver con el arte, sino con la confección de sombreros. Se trata de una idea retrógrada que viene aliada al esnobismo de las clases altas o de las clases medias que buscan mimetizarse con ellas, y que, en los contextos dependientes, se relaciona de un modo muy estrecho con los paradigmas metropolitanos, por lo cual, la alabanza del buen gusto se convierte en un verdadero gesto de sumisión hacia patrones estéticos ajenos. Lo bello se sale así de la esfera de lo propio y se articula como un elemento de discriminación que apuntala las jerarquías sociales y legitima la exclusión, no solo de una persona, sino de toda una cultura. Cuando el concepto de belleza se aliena y torna intolerante, la risa popular, e, incluso, la ilustrada, suelen atacar sus cimientos, desmontando toda afectación esteticista desde su fuerte vitalidad.

Señala David Le Breton que la expansión del individuo produjo, como respuesta, el crecimiento de la burla popular sobre él, desmontando la vanidad de sus pretensiones. Junto a esta risa de esencia comunitaria, surgen, como ya se dijo, la ironía y la burla culta, letrada, que no se basan solo en lo que un sujeto hace o dice, sino en su cuerpo: ser tuerto o tener una nariz grande parece denigrar más a un individuo que la corrupción y el delito.[78] Esta risa culta toma, a su vez, dos direcciones: Una, que se ríe de los de abajo para afirmar el poder de una clase o grupo social y alimentar su complejo de superioridad, la cual raramente alcanzará las alturas del arte; y otra, que se apoya en la risa comunitaria y, de algún modo, la potencia, como ocurrió con Rabelais, Chaucer, Cervantes, Boccaccio, e incluso con Voltaire y Quevedo. Respecto al primer modelo, Chaplin

[78] Cf. David Le Breton: Ob. cit.; p. 44.

alguna vez dijo que un pobre nunca se ríe de los apuros o desgracias de otro pobre, pero que, en cambio, no oculta su risa cuando ve a un rico en una situación apurada.

El espíritu cómico —o la comicidad— se manifiesta en numerosos planos de la vida social, siempre regulado por la cultura, por más que transgreda los límites que esta le asigna o se rebele abiertamente contra sus cánones. El nivel de la realidad actuará como sustrato necesario, y si bien operan en él elementos de juicio que podríamos llamar estéticos, no debe confundirse, sin embargo, con la estetización de la risa, mecanismo semejante a lo que llamamos estetización del espíritu trágico. Sin esta estetización, no hay arte ni literatura. La misma puede tomar dos caminos: o deforma la realidad, para producir el efecto cómico, o pone en evidencia lo deformado de la realidad con respecto al paradigma de la cultura. Se establece así una relación entre la forma del arte y la forma en la cual se presenta lo real a la luz del paradigma.

En el caso de las artes visuales, las posibilidades de la risa existen solo dentro de lo figurativo o representativo. Ella no es posible en el arte abstracto, el cual difícilmente ejercerá una verdadera crítica contra el poder, porque no hay una forma en el arte capaz de responder a las formas de lo real. No es casual, por eso, que Estados Unidos incentivara el arte abstracto en América Latina, logrando imponerse en grandes ciudades como Buenos Aires, São Paulo y Caracas, fenómeno advertido tempranamente por Marta Traba. El arte abstracto puede llegar a tener, sí, fuertes anclajes con la identidad, pero esta es otra cuestión.

Al referirse a las formas de lo cómico, Sánchez Vázquez habla esencialmente de tres: el humor, la sátira y la ironía. El humor, afirma, ataca a su objeto, lo critica pero no lo niega en su totalidad, pues algo de él queda a salvo. Para lograr esto, el objeto es presentado de un modo sutil, que no desvanece del todo la atracción o simpatía que despierta. En el humor interviene un mecanismo de desdoblamiento, ya que, a la vez, critica y valora, toma distancia de algo y se compadece de él. Es decir, se trata de una crítica, pero de una crítica comprensiva y compasiva que se mueve entre la risa y el llanto, sin llegar a ninguno de estos

extremos, pues si los rebasara, se deslizaría hacia otros dominios. Más que una risa desatada, feroz, el humor tiende a traducirse en una sonrisa, una risa soterrada.[77] En algunos casos, la crítica desplegada con el humor en verdad no es tal, pues el sujeto resulta finalmente realzado, humanizado. David Le Breton añade que el humor es una manera cultural de desarticular el equívoco o de abordar, por alusión, temas prohibidos o delicados. Recurriendo a él, en la conversación corriente se pueden sugerir aspectos de la existencia considerados indiscretos. Mediante un procedimiento ritualizado, el humor evita la desconfianza y permite abordar los temas más difíciles.[78] La caracterización de la comedia teatral que hace Aristóteles en su *Poética* correspondería a esta forma de la risa. En la comedia, nos dice el Estagirita, no se da muerte a nadie, y los peores enemigos terminan confraternizando. El poeta o dramaturgo cumple así con el deseo del espectador, que quiere disfrutar y no sufrir. En su teoría, la comedia es la imitación de los hombres inferiores o comunes, no de los héroes, pues, como ya se dijo al hablar del drama, trata de ser un espejo del presente, volviendo la espalda a los desgarramientos de lo sagrado. Más que en la maldad, la comedia se ceba en lo feo, la desproporción y el desatino, pues en ellos reside lo risible.

En la sátira no hay ya compasión ni comprensión, pues no se acerca al llanto ni a la ternura. Se alimenta, más bien, en la indignación, la ira o el profundo desprecio. La desvalorización no es parcial sino total, radical, como si se quisiera eliminar a la persona, u obra, del universo simbólico, negarle todo sitio en él. En la sátira, dice Sánchez Vázquez, la risa que se produce en los presentes es un voto por su aniquilación. Mientras que el objeto del humor se revela tan solo como inconsistente, incompleto, débil o contradictorio, en el de la sátira desaparece toda ambigüedad, al tratarse de una condena que no deja resquicio alguno a la simpatía ni a la duda.

La ironía es otra forma de crítica, pero no tiene el carácter abierto y generoso del humor ni el frontal y demoledor de la

[77] Cf. Adolfo Sánchez Vázquez: Ob. cit.; pp. 238-239.

[78] David Le Breton: Ob. cit.; pp. 130-131.

sátira. En la ironía se disimula el pensamiento o se muestra solo una parte de él. Es decir, el pensamiento va más allá de lo manifiesto con la palabra, y lo que esconde nada tiene que ver con el elogio o la aprobación. Es un juego de cartas ocultas, practicado sobre todo por los sectores ilustrados. La sutileza es uno de sus principales recursos, pero también apela a cierta malignidad inhumana y despiadada que se complace con el daño causado. Se puede decir que es una forma fría de la risa, la cual no se compromete mayormente en lo cultural, pues tiende a ensañarse con las personas más que con los paradigmas. Claro que, en algunas circunstancias, puede tornarse en un mecanismo necesario y valiente, por el carácter represivo y rígido de la realidad en la cual se mueve el sujeto. La ironía será entonces una forma de decir algo que se debe decir, con chances probables de eludir las sanciones. De no ser así, esta forma de la risa peca de cruel, cobarde, sumamente intelectual e, incluso, reaccionaria. Habría que distinguir entre el acto de ironizar sobre una persona u obra y el de introducir la ironía en la argumentación, cuando se abordan problemas filosóficos, científicos o políticos. Este último recurso se practica a menudo como una forma de reducción al absurdo que busca defender una racionalidad, y no destruir gozosamente a una persona.

A estas formas cabe añadir la parodia, menos solapada y más eficaz que la ironía. Se contrapone aquí la intención cómica de la parodia a la intención seria de lo parodiado. La parodia se basa en la mimesis, a menudo bastante detallista, de lo parodiado, pero introduciendo la risa en uno o varios puntos de su estructura. Puede ser una deformación cómica de lo serio parodiado, pero con mayor frecuencia lo que se quiere poner de manifiesto es su escasa seriedad o las contradicciones que encierra. En la vida cotidiana, la parodia suele tomar como objeto a personas concretas de público conocimiento (con quienes la televisión a menudo se ensaña, dedicándole programas especiales) u obras artísticas de cierta repercusión; pero puede también detenerse en personas y obras pertenecientes a la esfera restringida de los pequeños grupos.

La parodia es un recurso muy utilizado en el ámbito de la literatura, donde se produce una intertextualidad. A la escritura

parodiada se contrapone una segunda escritura que deconstruye el modelo, aunque no siempre para negarlo: con frecuencia se termina exaltándolo de un modo elíptico. La parodia está presente también en toda carnavalización del mundo, la cual apela a recursos teatrales para rebajar el objeto de una representación social o artística seria al nivel pedestre, e incluso grotesco, de una realidad cotidiana fluida e inacabada, sin un perfil definido. En ella se impone un lenguaje ajeno, por lo común, cargado de prestigio, pero imprimiéndole una orientación diametralmente opuesta para alcanzar un fin también opuesto. Su intención se presenta, así, como esencialmente crítica, y su método, como dialéctico. En la parodia, la imitación es relativa o parcial, pues sobreimprime al modelo sentidos nuevos y antitéticos, que lo alteran sin quedarse en la tentación de la caricatura y la mera burla. Se trata de un verdadero canto paralelo, con una calidad estética propia, como ya lo dice su etimología (*paraeido*). Quizás por esto sostenía Nietzsche que con la parodia comienza la tragedia.

En el arte contemporáneo de Occidente se tornó frecuente el recurso de la intervención en obras muy conocidas y fetichizadas por los medios y la crítica, con lo cual se las resignifica por completo o se les introducen nuevos elementos que tuercen todo o parte de su sentido en otra dirección, sugiriendo nuevas lecturas. Es lo que hizo, por ejemplo, Andy Warhol con *La Gioconda*. Tales intervenciones pueden enmarcarse en la parodia, ya sea de la obra en sí o de los significados con los cuales se la fue cargando.

La parodia es utilizada asimismo con notable éxito en la guerra de imaginarios articulada por los sectores contestatarios contra las distintas formas de dominación política y cultural. Así, el Movimiento Zapatista de Liberación la ha incorporado a la defensa que hace de su causa a través de las redes electrónicas y otros medios de comunicación.

8. Acerca de lo grotesco

No se debe reducir lo grotesco a una manifestación más de lo cómico, pues aunque este espíritu suele tener en ello un sitio destacado, en muchos casos puede faltar, y hasta tiende a diluirse en buena parte de la pintura y la literatura de este tipo.

Si bien la intención cómica es muy frecuente en el teatro llamado grotesco, ya Meyerhold advertía que no se debe homologar ambos conceptos, señalando que, antes que a la risa, el grotesco apela a la lucha entre el contenido y la forma. Para desestructurar los esquemas de la vida cotidiana, amalgama en una síntesis la esencia de los contrarios, lo cual compulsa al espectador a realizar un esfuerzo para indagar, en lo profundo de su conciencia, las claves de lo incomprensible. En la representación del grotesco, añade Meyerhold, se utilizan, aunque ocultándolos, elementos de la danza, pues solo por medio de ella puede este expresarse.[79]

El *Diccionario* de la Real Academia Española define lo grotesco como lo ridículo y extravagante; también como lo irregular, grosero y de mal gusto. Su origen es italiano, desde que se llamó *grottesco* por vez primera a los adornos caprichosos que imitaban a los de la gruta de Tito en Roma, hallados a fines del siglo XV, los cuales combinaban, de un modo insólito y fantástico, formas vegetales, animales y humanas. Lo que signaría a lo grotesco es la imposibilidad de establecer los límites entre un orden y otro: lo animal y lo vegetal, lo humano y lo animal, lo real y lo fantástico o maravilloso. Estos modelos se expandieron rápidamente entre los pintores del Renacimiento, acaso como una reacción contra el espíritu clásico, que prescribía el orden, la armonía de lo racional, la copia fiel de la naturaleza como el único camino a lo bello y lo sublime.

Dichas obras, como era de esperar, fueron pronto condenadas por Vasari y otros autores, por monstruosas y disparatadas, al aludir a lo que no existió ni existiría jamás. No obstante, pintores de la talla de Rafael (sus ornamentos de este tipo están incluso en las galerías del Vaticano), el Bosco (cuyo tríptico *El jardín de las delicias* puede ser tomado como el mejor ejemplo en el campo de las artes visuales) y Pieter Brueghel el Viejo se incorporaron a tal corriente que, pasando por la serie de *Pinturas negras* de Goya, habría de tener seguidores en la pintura europea hasta los tiempos actuales.

[79] Cf. Vsevolod Meyerhold: «Le grotesque au théâtre», en Nina Gourfinkel (trad. y present.): *Le Théâtre théâtral*, Gallimard, París, 1963; pp. 104-109.

A la acerba crítica de Vasari en el siglo XVI, se opondría Justus Möser en el siglo XVIII, con su libro *Arlequín o la defensa de la «Comedia del Arte»* (1761), entusiasmado por la experiencia de esta forma teatral abierta a la improvisación, en la cual los cómicos interpretaban sus roles valiéndose de máscaras grotescas, vestuarios característicos, canciones, danzas y proezas acrobáticas. Aunque la Comedia del Arte es un buen antecedente, el grotesco aparece en el teatro con el Romanticismo, como un modo de combinar lo deforme con lo sublime. Se funda en la idea de que el hombre, para vivir en sociedad, debe cubrirse con una máscara, bajo la cual oculta su verdadera naturaleza, la cual, al final del drama, aflora con patetismo. El conflicto se desata cuando el hombre trata de hacer coincidir lo real y lo aparente de su ser, fracasando generalmente en dicho intento. En teatro, lo grotesco estaría dado por la presencia simultánea de lo cómico y lo trágico, que impide al espectador situarse en los terrenos conocidos de la tragedia y la comedia, y le suscita una risa que se conjuga con el llanto, pasando con rapidez de un estado a otro. Meyerhold rescató en Rusia el grotesco como algo característico del teatro de feria, y apeló a él para renovar el género. En el campo de la literatura occidental, se incluye en el grotesco a escritores como Hoffmann, Poe y Gogol, quienes narran hechos fantásticos con los recursos del realismo.

Lo que encontramos siempre en lo grotesco, dice Sánchez Vázquez, es la presencia de algo extraño, fantástico, irreal o antinatural. El efecto monstruoso se produce por la irrealidad, no tanto de los elementos, sino de los conjuntos. Si analizamos *El jardín de las delicias*, veremos que las formas, fragmentadas, son precisas, perfectamente reconocibles y hasta bellas, pero se ensamblan de un modo absurdo, fantasioso y antinatural. Esta obra no nos conduce al terreno de lo cómico, y tampoco al del horror, por la liviandad gótica de los cuerpos y la sobrecarga de símbolos tomados de la alquimia y el ocultismo.

Los ambientes del grotesco pueden ser reales o imaginarios. Si bien en la literatura y el teatro se prefieren los ambientes realistas, la pintura escapa un poco de esto, pues los seres que se representan visualmente generan, de por sí, un

ambiente nada realista. Es que el recurso principal de lo grotesco no es desplegarse fuera de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional, como un contrapunto, sino dentro de ella, lo cual, además de una crítica a sus aspectos insensatos, es también un intento de enseñar a maravillarse del mundo, a mostrar sus infinitos misterios.

Se podría decir entonces que lo determinante en lo grotesco no es conducir a las distintas formas de la risa, por más que a menudo esta estalle en aquel, sino producir un efecto de contraste, mostrar cómo dentro de un mundo rigurosamente estructurado pueden emerger lo oscuro y lo siniestro. Este lado siniestro, híbrido, monstruoso de lo real, no solo afecta el nivel de las conductas humanas en el marco de una sociedad, sino también la forma misma de los seres, aunque a menudo estos no coinciden. Una persona sin deformidad alguna puede realizar actos monstruosos, totalmente excéntricos, a la vez que seres híbridos, monstruosos, pueden conducirse de un modo normal y hasta virtuoso, o no actuar en modo alguno: ser solo una imagen estática, portadora de un símbolo que no tiene por qué resultar siniestro, pues busca ensamblar con un sentido coherente dos o más elementos que no suelen ir juntos en la naturaleza o en la cultura. Por ejemplo, en el antiguo Egipto, Horus era una deidad solar a la cual se representaba con cuerpo y extremidades humanos y cabeza de halcón, y, a veces, también como un sol alado. Thot, el inventor de la escritura dentro de la misma teodicea, tenía también cuerpo y extremidades humanos, pero cabeza de ibis. Por su misma condición de dioses con clara incidencia en lo cultural, no podían simbolizar lo siniestro, sino tan solo conjunciones de naturalezas. Tampoco es posible relacionarlos con lo feo, pues se trata de figuras estilizadas y proporcionadas, a pesar de su anomalía, del mismo modo en que no pueden considerarse feas las mujeres con cabeza de pavo que se bañan en un estanque en *El jardín de las delicias*, ni los amantes con cabezas convertidas en frutos. Hay, en cambio, personajes reales cuya sola presencia puede inspirar terror o repugnancia.

O sea, que además de distinguir lo grotesco de la conducta de lo grotesco de la forma, con la advertencia de que pueden o

no coincidir, habría que distinguir entre lo grotesco que se presenta como bello —o, al menos, estetizado— y lo grotesco que busca representar lo horrible y lo terrible. Esta última dimensión puede desplegarse en dos direcciones, según su propósito: producir rechazo, repugnancia, como algo negativo o contracultural, o bien inspirar respeto a ciertas normas fundamentales para la cultura, por medio del terror que produce lo monstruoso. Muchos fetiches e imágenes religiosas apelaron a este recurso para imponer la obediencia a sus mandatos, incluso en civilizaciones que alcanzaron un gran desarrollo, como el caso de la Coatlicue de los aztecas, a la cual ya nos referimos, y a la que se pueden sumar las esculturas de Yolotlicue y Cihuateteo, de esa misma civilización. En el cristianismo, la imagen del diablo también busca aterrorizar, pues es el horror que él y su infierno inspiran lo que ayudará a conducir al creyente por la buena senda. Así, en la evangelización de los guaraníes realizada por los jesuitas, jugaron un destacado papel los grabados sobre los tormentos del infierno, los cuales aterrorizaron a este pueblo que desconocía la imagen figurativa, pues sus formas visuales eran decorativas y abstractas.

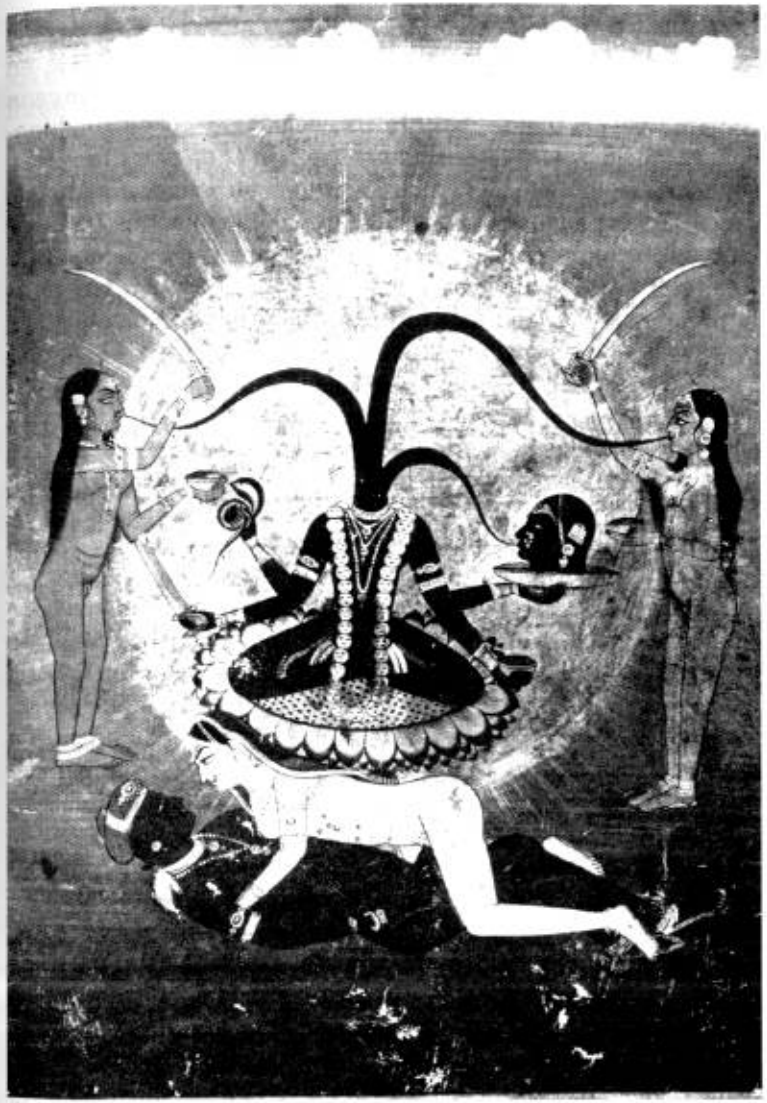
Mientras que en las artes visuales lo que llamamos grotesco suele cumplir una función simbólica poco reñida con el concepto de belleza, en el rito y en el teatro no se trata ya de un cuerpo representado arbitrariamente, con total libertad imaginativa, sino de un cuerpo real que se presenta a sí mismo. Lo grotesco puede estar dado por sus acciones o modo de hablar, pero es frecuente aquí apelar a la manipulación de las formas para producir lo que antes llamamos el cuerpo grotesco, como manifestación carnavalizada del cuerpo popular, que entra en oposición con el cuerpo racional y estetizado. No se trata solo de lo extravagante, pues en la extravagancia cabe la belleza, sino de una fealdad buscada de un modo deliberado y a menudo potenciada con la imaginación, para producir la idea clara de que nada de noble y espiritual puede tener ese personaje. Enormes nalgas y panza voluminosa, pechos desproporcionados que cuelgan, grandes zapatos que sugieren el tamaño exagerado de los pies, así como otros tipos de protuberancias y vestimentas confeccionadas con retazos de distintas telas eran

comunes en las fiestas populares de la Europa del siglo xv, inspirando a Rabelais y otros autores, y dando pie, ya en el siglo xx, a la teoría de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, tan usada como parámetro universal, aunque en realidad tiene poco de ello.

El recurso del disfraz existe también en otras culturas, pero mucho más universal que este es lo que en su momento llamamos la tercera piel, o sea, la piel del ritual. Los plumajes y toda suerte de adornos con que se cubren los personajes que representan a los dioses casi nunca coquetean con lo chabacano, con lo desagradable, con lo que cada cultura rechaza por injuriar su estética. Esto último solo suele ocurrir en la representación de algunos personajes míticos considerados ambiguos y peligrosos. Los seres malignos, al igual que los benignos, son representados con toda seriedad, pues nunca deben inspirar risa, sino una variada gama de sentimientos que va de la fascinación al terror. O sea, que si tomamos como patrón de lo universal el cuerpo grotesco de las fiestas populares de la Edad Media, tal como lo caracteriza Bajtín, no podremos más que alumbrar la realidad de esa época de la historia europea, y poco nos servirá para enfocar realidades como las de África, América y Asia, donde lo real y lo maravilloso se conjugaron siempre de múltiples formas, y donde la imaginación no se vio, por lo general, sometida a la tiranía de lo racional. El cuerpo del ritual persigue la expresión, impresionar los sentidos con la belleza o el terror, que son las caras de lo sagrado, no anularse simbólicamente en el ridículo. Las voces, gestos y movimientos de esos personajes pueden, en algún momento, provocar risa, pero será una risa nerviosa, insegura, apenas una descarga emocional frente al drama cósmico que se repite obsesivamente. Por lo común, los dioses no ríen, ni juegan, ni se divierten ridiculizando su propia imagen, y si atacan y denigran a otros personajes es porque el mito prescribe que deben hacerlo y hasta la forma de hacerlo. El ridículo suele caer sobre los impostores, sobre quienes intentan alterar el orden cósmico y fracasan de un modo estruendoso.

Un recorrido por las culturas de los otros continentes deja la impresión de que lo grotesco, tal como lo definimos hasta

aquí, es una categoría que en nada ayuda a entender la producción simbólica, porque esta, como ya vimos, no manifiesta un especial apego a las formas naturales. Los significados complejos se logran, por lo general, integrando en una sola imagen dos o más realidades diferentes, lo cual sería, de por sí, grotesco para la concepción europea. ¿De qué sirve llamar grotesca a Chamunda, la diosa guardiana de Mysore, en la India, con sus poderosos abanicos de brazos que sujetan las armas y objetos que usa para matar demonios? ¿O a la imagen desnuda de la diosa Kali, con sus grandes pechos, un cinturón de manos de hombres muertos (a veces reemplazado por un collar de cabezas cortadas, también de hombres), un rostro con tres ojos y una terrible mueca de risa en los labios? ¿O a la diosa Chinnamastra, que distribuye la energía vital por el universo, a la cual se representa sentada sobre un loto con una guirnalda de cabezas, que toma en una mano una serpiente, y en la otra, su propia cabeza recién cortada, mientras brota de su cuello un torrente de sangre que se desparrama en varios canales, uno de los cuales entra por la boca de su propia cabeza, y los demás, en la boca de figuras femeninas jóvenes y desnudas que están al lado, con tazas y serpientes en las manos? ¿Y se puede llamar grotescos a los dragones y las serpientes gigantes de los rituales chinos? Y en África, ¿llamaremos grotescas a las máscaras de los gouro y los yaure de Costa de Marfil, con uno o dos pájaros o grandes insectos encima, que parecen sorberles el seso, mientras la boca emite el soplo vital de la palabra o muestra una expresión de gran paz? ¿O a las máscaras ibos de Nigeria Oriental, rematadas por una cabeza de expresión hierática que brota de su nuca? ¿O a las máscaras y estatuillas deformes de los wum, bamiliké y bamún de Camerún? ¿O a los fetiches bakongo y bavili del Congo, con el cuerpo cubierto de clavos, en los que cada uno de ellos representaría una muerte mágica producida por él? ¿O a las estatuillas de la fertilidad de los sukuru de Angola, con una cabeza en cada hombro y largos pechos caídos? ¿O a las estatuillas baulés de Costa de Marfil y de otras culturas, que unen en un solo cuerpo los órganos sexuales femeninos con una cornamenta de antílope, símbolo de la masculinidad? ¿O a las cabezas de bronce de las que salía

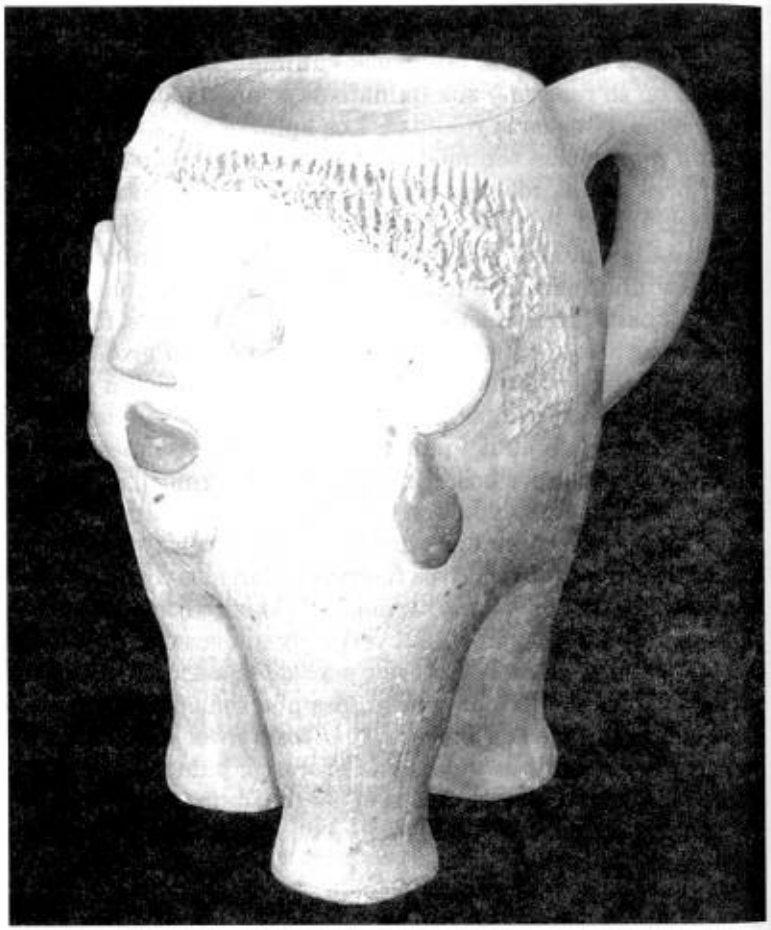


La Mahavidya Chinnamasta, sentada sobre el loto que surge de la pareja original. Su complejo simbolismo y su carácter sagrado impiden todo juicio estético que apele al concepto de lo grotesco.

un enorme colmillo de elefante, conmemorativas de los *obas* del gran reino de Benín? En el archipiélago de las Bismarck, en Papúa-Nueva Guinea, el diseño de las máscaras *malanggan* combina elementos de distinta procedencia, y dicha combinación no puede ser reproducida por miembros de otras familias, como un mecanismo para incentivar la creatividad, impidiendo esa reiteración de formas tan común en el arte africano. Usar, en todos estos casos, la palabra «grotesco» no ayuda en absoluto a profundizar en los significados y ni siquiera a interpretar las obras. Se trata, a todas luces, de una categoría estética ajena a tales prácticas simbólicas.

Tampoco en la América indígena esta categoría resulta adecuada para navegar en el mundo de las formas. En las culturas precolombinas, abundan las representaciones de dioses que conjugan elementos de dos o más seres distintos. En la Serpiente Emplumada del México Central, adoptada en el posclásico por los mayas, se une un animal que se arrastra como los ofidios, con otro emplumado como las aves. Mayáuel, la diosa azteca del maguey, es representada por el *Códice Borbónico* como una gran planta de maguey de la cual brota, como un cogollo, una cabeza con dos brazos y una gran flor que le sale del occipital. Por suerte, la imagen no trata de caracterizar visualmente los 400 pechos que tiene, con los cuales alimenta a otros tantos hijos, los Centzon Totochin. Los dioses y guerreros con rostro, máscara, e incluso cuerpo y extremidades de felino son recurrentes en la civilización andina. En las máscaras de los actuales nahuas de Guerrero, son comunes los dobles animales, por lo que a la cabeza humana se le sobrepone una forma animal. Una máscara de Olinalá (Guerrero) muestra una cabeza de jaguar armada con pelos de jabalí y dientes de burro. En las máscaras de los chiriguanos de Paraguay, se mezclan caracterizaciones felinas con largas plumas de avestruz que llegan, al caer, hasta las rodillas de su portador. En las actuales pinturas sobre papel amate que hacen los nahuas de Guerrero, vemos caballos con alas, antílopes (que no hay en México) con el cuello pintado con varias franjas de colores, y pavos reales que tienen mucho de fantásticos. La cerámica de Chupícuaro muestra una sorprendente tendencia a la hibridación de las formas, mecanismo que parece alcanzar su cima en los alebrijes de Oaxaca, fantasiosos animales de madera cuyas formas no se repiten y sus llamativos colores nada tienen que ver con los datos de la realidad. Los animales que no resultan de una hibridación son modificados en sus proporciones y llevan flores y otros adornos sobre la piel. En la cerámica popular de Itá y Tobatí, en la región oriental del Paraguay, encontramos cabezas humanas con tres piernas, o sea, sin cuerpo ni brazos y una pierna de más (aunque más que piernas humanas, son patas animales), que muestran, no obstante, facciones dignas, incluso estilizadas. ¿Cabe llamar a esto grotesco? ¿Y son grotescos los gordos, a lo Botero, que se modelan en esos mismos pueblos (aunque ninguna de las artesanas que los hacen vio nunca la obra del pintor colombiano), los cuales bailan, toman sol en bikini, o posan, serios y con la dignidad de un dios o una diosa, alcanzando a veces un metro de altura? ¿Y qué decir de las máscaras del Carnaval de Oruro, cuyo origen es tibetano, aunque sus motivos fueron combinados con elementos locales? El árbol de la vida, armado en México como una pieza de cerámica de proporciones a veces gigantescas, parece estar hecho a la medida de lo grotesco, pues de la estructura vegetal surgen figuras humanas y animales que remedan un exótico paraíso; pero de nada sirve, situándose en el ambiente cultural que lo produce, tildarlo de grotesco, palabra que hasta sonaría ofensiva, por el vínculo que guardan estas obras con la historia sagrada y por la sombra de la risa que se proyecta sobre este concepto.

Los seres mitológicos y legendarios, que aún abundan en este continente, son caracterizados con harta frecuencia de un modo «grotesco», o sea, combinando elementos de dos o más seres biológicos muy distintos, ya sea para causar horror (lo más frecuente) o con una intención simbólica. En Argentina, el Mikilo, ser legendario de origen diaguita, fue descrito como mitad hombre y mitad perro, con manos de niño y pies de gallo, y una larga cola cubierta de plumas. El Kai Kai Filu de los mapuches es representado mitad caballo y mitad culebra. El Mboi-Yaguá de la región guaraní es una víbora con cabeza de perro. Huairapuca, deidad diaguita-calchaquí, ha sido



Cerámica popular de Tobatí, Paraguay, en la que vemos una cabeza sostenida por tres patas. La expresión digna de la figura impide caracterizarla como grotesca.

caracterizado con una monstruosa cabeza de dragón, en un extremo, y una cabeza de serpiente en lo que vendría a ser la cola. Algunas descripciones del terrorífico Yaguareté-Abá de la región guaraní lo presentan con cuerpo de tigre y cabeza humana. El Ucumar, en el noroeste argentino, es representado co-

mo un oso con rasgos humanos. El Ahó-Ahó, animal legendario del área guaraní, es semejante a una oveja, pero posee grandes garras de felino, con las que despedaza a sus víctimas para devorarlas. Y están también las misteriosas sirenas, que en su parte anterior son bellas mujeres de largos y rubios cabellos, y en su mitad posterior, peces. Al Chonchón de la Patagonia Austral se lo representa como una cabeza humana de enormes orejas que mueve como alas. El Ivunche de los araucanos tiene la cabeza vuelta hacia atrás y anda con una sola pierna, pues la otra le sale de la nuca y le cuelga sobre el pecho, como un órgano inservible para la locomoción. Y se podría seguir reuniendo cientos de ejemplos de este tipo a lo largo de América, pero resulta ya innecesario. Si nos estiramos en estas descripciones, por más que se trate de un imaginario aún poco estetizado por sus participantes, fue para mostrar lo ya dicho: en las artes visuales, la categoría de lo grotesco nace y adquiere sentido en un contexto signado por el racionalismo y el naturalismo de la forma, lo que es exclusivo de la experiencia europea y, en consecuencia, resulta ajeno a otros contextos culturales, signados por una fuerte intención simbólica o por el vuelo de una imaginación que se despega del naturalismo en las formas.

El problema de lo grotesco en las artes visuales queda así desplazado por el del mestizaje o la hibridación de dos o más seres de distinta naturaleza, bastante usual en las culturas tradicionales del mundo, en la cultura ilustrada de tipo occidental y, también, en la cultura de masas, como manipulaciones ligadas al *kitsch*. En este último caso, más que de nuevas formas de arte, capaces de legitimarse como tales, se trata de verdaderos engendros orientados hacia el consumo masivo, de productos superficiales y carentes de toda dignidad, que no pueden ser considerados nunca obras de arte, pues a la postre resultan un mecanismo irresponsable y de uso fácil, que está sirviendo para destruir las matrices simbólicas. Volveremos sobre ello más adelante.

VII. La condición del otro en el arte

1. Centro y periferia

La revisión crítica de los fundamentos de la estética occidental nos ha mostrado su carácter harto relativo, por tanto, se podría afirmar que el concepto de arte que ella impone no es, en verdad, universal, sino que fue y sigue siendo universalizado a través de procesos de dominación cultural. La gran ventaja que da a Occidente el disponer de una vasta y antigua teoría estética, unido a su poder económico y político, hizo posible que esta invadiera numerosos ámbitos donde tal concepción no existía o se daba con características muy disímiles. No se trataba, en la mayoría de los casos, de una simple irradiación cultural adoptada libremente por el resto del mundo, sino de una acción dirigida a desvertebrar y colonizar los sistemas simbólicos ajenos, pues esta siempre fue un arma de fundamental importancia para cuanto pueblo se propusiera someter a otro a su hegemonía, y más aún si se ocupaba su territorio. Y dentro del conjunto de valores que conforman la cultura, la religión y el arte juegan un papel de punta de diamante, porque,

para ahorrar sangre, no hay nada más efectivo que desactivar toda matriz capaz de reproducir y potenciar una diferencia, toda identidad que aglutine al oprimido y oponga otra cosmovisión al discurso que se pretende superior o verdadero. En la labor de los misioneros cristianos, que, por lo general, precedía a la ofensiva militar, las imágenes que portaban como elementos de evangelización se consideraban valiosas expresiones de un arte sacro, mientras que las imágenes de los otros pueblos eran despreciadas y quemadas como fetiches o ídolos al servicio del diablo. Este vandalismo, que no ha perdido del todo vigencia, considera lo sagrado como una dimensión que le pertenece de un modo exclusivo, y se muestra incapaz de ver en las imágenes del otro un arte también sacro, como lo eran en la mayoría de los casos, desde una perspectiva antropológica.

Los países con vocación imperial, que despliegan grandes esfuerzos para someter a otros a sus patrones de vida como el mejor modo de asegurar sus intereses, se erigieron así en modelos de lo humano que los otros debían imitar por su propio bien, para evitar la represión o la exclusión. Se les hacía creer que si seguían el rumbo que ellos les trazaban, irían por el mejor de los caminos y, un día no lejano, podrían compartir la mesa de los elegidos. Para ello, claro, tenían que borrarse la cara por completo, travestirse, y tal metamorfosis era exaltada como una salida del salvajismo o la barbarie, para entrar en «la» civilización, perfilada así como única. Los países que eran víctimas de esa agresión simbólica, a menudo herederos de grandes civilizaciones, pasaron a conformar «la periferia», un espacio diferente del «centro» y, por lo general, excluido de este, lo cual no obsta a que ciertos individuos que habitan en aquella puedan, mediante un denodado esfuerzo de asimilación espiritual y buenos actos de servicio, convertirse en una extensión o sucursal del «centro». Por lo tanto, entrar en la dialéctica centro-periferia es instalarse en una situación de poder, donde se instituye un otro y, por lo común, se lo estigmatiza, pero a la vez se le niega o recorta su alteridad o el derecho a ella, porque un sistema de dominación nunca puede ser pluralista.

Por cierto, desde el punto de vista geográfico, no hay países centrales ni periféricos, por lo cual el concepto es, exclu-

sivamente, de naturaleza política y no puede extenderse a lo cultural. En este sentido, señala De Radkowski que todo lo que es —y en tanto que es y por la misma razón de que es— habita en el centro, o sea, en el lugar que lo funda, del cual proviene. Todo hombre habita en el centro del mundo. Cuando sale de él, se convierte en un pasajero, en alguien que está de tránsito.[80] Se quiere decir con esto que todo sistema simbólico posee su propio centro, donde los sentidos se condensan en el más alto nivel, al cual podríamos asimilar al núcleo de la zona sagrada. Tal centro puede también ser múltiple, pues todo cosmos habitualmente posee varios microcosmos, tendientes a disponerse en una escala jerárquica. Por lo tanto, asumir un centro ajeno y erigirlo en «el» centro implica una ceguera o un total desprecio de los valores propios, que es lo buscado por todo colonialismo cultural.

De lo anterior se deriva que no es posible clasificar las culturas en centrales y periféricas, y menos aún otorgar un valor ontológico a dichas categorías. Tal carácter no surge de una cualidad intrínseca de las mismas, sino tan solo de una situación, la cual, en la mayoría de los casos, comenzó siendo una situación colonial —tal como la definiera Georges Balandier— y se transformó, luego, en otras formas de dependencia que no modificaban mayormente la estructura dual básica, pero enmascaraban el poder para hacerlo invisible o digerible para buena parte de la población.

La condición subalterna, entonces, no dice nada sobre una cultura en sí, pero da cuenta de una situación que la afecta profundamente, pues busca corromper su sistema simbólico, más que dialogar con él para estimular un cambio evolutivo enriquecedor y potenciar su lenguaje. Se podría decir, en este sentido, que la cultura dominada padece una enfermedad que, de a poco, la desplaza de su propio centro, inhibe su desarrollo y la sume en la decadencia y la desintegración. No se trata, por lo tanto, de un juego, sino de algo lo suficientemente serio como para quedar fuera de la teoría del arte. Por otra parte,

[80] Cf. Georges-Hubert de Radkowski: *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, PUF, París, 2002; p. 154.

tal dialéctica se superpone a otra aún más esencial: la que diferencia lo propio de lo ajeno, o sea, el campo de pertenencia del campo de referencia.

Lo propio se presenta, en primer término, como un patrimonio simbólico, es decir, intangible, pero se vincula de un modo muy concreto con lo tangible, dimensión configurada por los objetos insertados en una tradición, los recursos naturales y, sobre todo, un territorio, que no es solo físico, por la función legitimante que cumple. Las identidades más fuertes, las de mayor arraigo, son las que se forman sobre este eje territorial. Por eso, la modernidad —que tan buen servicio prestó a la expansión europea— y, más aún, la posmodernidad procuran abolir el espacio físico, el territorio, como sustrato del pensamiento y el arte. Suprimido este, las identidades que se formaron en él se diluyen, se fragmentan como un espejo roto, y los sujetos colectivos caen en la inercia y el desconcierto, incapaces de vislumbrar un rumbo. Bajo esta lluvia ácida, los resortes emancipatorios del arte se debilitan y hasta se oxidan por completo.

Las lecturas fragmentarias, superpuestas y ramificadas con las cuales los críticos ejercitan su estilo, persiguiendo la magia del detalle, el resplandor de la partícula, oscurecen la realidad —es decir, la situación— con su relativismo extremo, y en el afán de exaltar una obra determinada, a la cual desean hacer justicia, a menudo se tornan cómplices de las fuerzas que destruyen la matriz cultural y vacían de sentido la función crítica, transformadora, que el arte tiene o debe tener. Señala Ticio Escobar que los curadores invocan el hibridismo y la trashumancia intercultural como argumentos para convalidar la apertura de nuevas escenas desterritorializadas, que, como estamos viendo, solo sirven para trasladar el arte al ámbito de los no-lugares, donde las obras, divorciadas de toda tradición y expresión, dejan de ser no solo arte, sino también obras, al quedar convertidas en objetos «curiosos», a lo sumo, ingeniosos, que rinden, a conciencia, homenaje al vacío.

Las cartografías alternativas del espacio social que se despliegan con el fin de desplazar la humillante dicotomía centro/periferia no procuran, por lo general, potenciar a las

culturas oprimidas y generar un pensamiento claramente contrahegemónico, sino tan solo diluir sin superar la dialéctica propia de toda situación subalterna, pues su dualismo básico se pierde en los vericuetos de lo minúsculo, en la microfísica del poder, dejando a las identidades históricas a la deriva, acosadas y desgarradas por el discurso publicitario de los medios, que se presenta como cultura y es aceptado como tal por grandes sectores de la población. En este sentido, Jean-François Mattéi señala que la posmodernidad incorpora todas las formas de vida, todas las conductas y todos los objetos, excluyendo, por principio, toda selección y toda jerarquía, lo cual genera una nebulosa inasible donde no hay un centro preciso ni una periferia discernible.[81] Esto no puede interpretarse como una manifestación de la diversidad cultural, sino como la negación misma del concepto de cultura. Resulta deshonesto, por eso, todo nominalismo que pretenda eliminar un concepto que designa una situación de opresión sin antes eliminar esta. Se puede (y debe) rechazar el concepto de periferia cuando se refiere al mundo simbólico propio, y dar incluso otro nombre a la condición subalterna, siempre que no se soslaye el análisis de las contradicciones que se dan, tanto en la relación con el «centro» —y, en especial, los nuevos mecanismos que este establece para descentrar al otro, neutralizar sus respuestas y apañar los resortes hegemónicos— como en el interior de una misma cultura.

De lo expuesto se desprende que de ningún modo se puede ver a lo mal llamado «periférico» como un simple reverso del centro, como su lado oscuro o siniestro, pues esto lleva a entender la alteridad como una carencia o ausencia de determinados valores, algo similar a definir una cultura oral por su condición ágrafa. Los discursos que presentan las cosas de este modo, están mostrando una de las caras más notorias de la dominación del arte: la que se arroga el derecho de determinar y administrar los sentidos, contando con el silencio del otro, ya sea porque este se halla ausente y no puede defenderse, o porque

[81] Cf. Jean-François Mattéi: *La barbarie interior. Ensayo sobre el inmundo moderno*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2005; p. 243.

no dispone de espacios propios donde hacerlo ni, a menudo, de una teoría suficientemente elaborada como para desmontarlos con eficacia.

A veces, llevados por el entusiasmo de desacreditar estos discursos hegemónicos, los críticos y teóricos del arte que asumen la condición subalterna consumen sus energías en analizar esta situación con un tono elegíaco, como si clamaran piedad por esos sistemas simbólicos averiados, en vez de ponerse a reparar las averías y dotar a sus prácticas artísticas de una sólida teoría contrahegemónica que no ponga el énfasis en la degradación, sino en la grandeza que, a pesar de todo, ese arte pudo o podría lograr. O sea, el eje del discurso debe situarse en lo propio más que en lo subalterno, y lo propio, afirmado en una teoría que lo contextualice, debe hablar de por sí, defenderse mediante el despliegue de su espiritualidad y sus formas. La condición subalterna suele ser combatida con actos políticos, pero difícilmente estos resultarán eficaces si lo propio no florece desde su semilla, rompiendo sus condicionamientos y desplegando sus valores hasta lograr un lugar digno en la escena universal. Lo propio que trasciende y se universaliza de algún modo, está de hecho negando contundentemente la condición subalterna, minándola mediante una afirmación, de alto nivel, de su particularidad histórica.

Lo «periférico», entonces, no es lo intruso, aquello que fue expulsado o creció al margen, sino algo que fue desplazado de su propio centro por los mecanismos de dominación, o que se autosituó en un centro ajeno, por fascinación servil, lo cual resulta, por desgracia, harto frecuente. La periferia es un espacio que desvaloriza su propio centro y se subordina sin lucha a un centro ajeno que ejerce, o intenta imponer, una dominación simbólica.

Por otra parte, la condición subalterna no acompaña a las culturas en todo momento, sino solo cuando busca ser reconocida por el «centro» o le disputa espacios de poder. Cuando un grupo indígena, por ejemplo, celebra un ritual, no está escenificando una cultura periférica, sino un acto de fundamental importancia para él. En ese momento será el centro de todo, lo único que cuenta. Lo mismo puede decirse de un artista que

pinta en su taller, no ajustándose a las pautas impuestas por las metrópolis sino siguiendo los dictados de su creatividad y su tradición cultural. Claro que ese artista, situado fuera de la estética dominante, encontrará dificultades a la hora de exponer sus pinturas y probablemente deberá hacerlo en lugares de menor relevancia, a menos que instituya sus propios espacios, donde los valores que su obra trasunta sean plenamente reconocidos, lo cual constituye esa dimensión estratégica de la descolonización que las políticas culturales no deben soslayar.

No obstante, se debe admitir que en los últimos tiempos la situación se tornó más compleja. La mercantilización cultural del capitalismo tardío —escribe Escobar— exige que este renueve sus productos, alimentándose de alteridades. Va así en busca de lo auténtico y lo original, de lo étnico y lo popular, y las obras que responden a esos sistemas caen igualmente en una explotación comercial, siendo consumidas por una cultura —si se puede llamar a eso cultura— que avanza celebrando la impureza, el hibridismo y el pastiche.

La relación centro-periferia puede entonces invocarse, de resultar totalmente necesario, cuando se analiza la condición subalterna a la que una determinada producción simbólica se ve desplazada, pero ello nunca debe asumirse como un factor de identidad, sino tan solo como la triste conciencia de una dominación, la cual cristalizará en estrategias para ponerle fin y permitir, así, el florecimiento de la propia creación. Los movimientos reculturantes, de recuperación de la historia y la identidad, de hecho buscan romper con esta condición, para que la cultura no se avergüence frente a quienes la oprimen o intentan oprimirla y les oponga otra visión del mundo y el arte. Al rechazar esta condición y asumir el control de sí misma, la cultura dejará de sentirse o presentarse como periférica, pues se habrá convertido para sus partícipes en algo valioso, que ocupa el centro de la vida social. El negro que defiende su negritud como una bella cualidad expresada en obras de gran potencia expresiva, al igual que el indígena bien abroquelado en su indianidad creativa, empiezan a retirarse de la miseria de la condición subalterna y a ocupar su propio centro.

Hay personas y grupos que declaman en los espacios del «centro» su pertenencia a un ámbito que reconocen como periférico, sin haber indagado en sus propios centros ni trabajado seriamente para fortalecerlos. Prefieren irrumpir en los prestigiosos y bien pagados circuitos metropolitanos, donde se desviven por ser admitidos en la mesa de quienes administran los sentidos, a fin de ganar un modesto sitio en sus altares, cualquiera sea el precio que deban pagar por él. Procuran así hacerse visibles en esos espacios, bailar en ellos la diferencia, con muchos perifollos tipicistas y discursos sumisos, sin molestarse en combatir a las fuerzas que, en el ámbito de su propia cultura, la hacen invisible a amplios sectores de la sociedad, con el fin de despejar el camino a un desarrollo evolutivo que le permita alcanzar su propia modernidad. Tales puestas en escena de la diferencia resultan, por lo general, grotescas, no solo por lo desmesuradas y patéticas, sino también por haberse dejado llevar al espacio del «centro», reconociéndole así el derecho a fijar unilateralmente el terreno del debate y establecer tanto los significados como los significantes. Lo conducente, repetimos, no es la cháchara que exalta un tipo de producción, sino la fuerza de una obra capaz de hablar por sí misma en un marco teórico adecuado. El mismo Baudrillard no vacila en tildar de obscena esta visibilidad desmesurada que se entrega al éxtasis mediático, como el gran regulador de los sentidos.

O sea, es provechoso poner en escena la diferencia cuando consiste en confrontarse con el modelo que se presenta como único o superior negando o minimizando la alteridad, pero no cuando tan solo se trata de danzar la diferencia en los tablados del «centro», pues este, para afianzarse como tal, precisa de las reverencias de la «periferia», que esta acepte representar su rol subalterno en el juego hegemónico, siempre nutrido en un falso pluralismo. Falso, porque se rige por la asimetría. Por otra parte, carnavalizar la diferencia inyecta al «centro» algo de sangre nueva, alimenta su viejo prejuicio de superioridad y proporciona ingresos nada despreciables al mercado, a la vez que neutraliza el potencial crítico de lo diferente y la conversión en teoría de prácticas capaces de desmentir su pretendida universalidad.

En aras de tal neutralización, el «centro» instituye mecanismos de domesticación de las diferencias, que desarticulan, neutralizan y, finalmente, estereotipan hasta la caricatura los aspectos más urticantes de los discursos producidos desde la alteridad, sacándolos de su propio terreno, como la mejor forma de diluir la guerra de los imaginarios en amistosos cambios de opiniones. Lo importante es que nada obstruya ese proceso que viene casando al arte contemporáneo de Occidente con el consumo, sometiéndolo al fetichismo de la mercancía, y que deserta de los significados profundos para reducirse a un masaje hedonista de los sentidos que no interpela a ningún sujeto en particular, que nada cuestiona ni critica, o que arremete contra torreones secundarios, no defendidos por el poder dada su falta de valor estratégico.

Nelly Richard prefiere hablar, no de centro, sino de función-centro. No se propone, con ello, eludir la dialéctica de lo dominante y lo subalterno, sino defender su continuidad en contextos difusos que, en muchos casos, tornan ubicuo al «centro». Quiere decir con su propuesta que, en el ámbito espacial de la «periferia», hay grupos que cumplen una función-centro, por manejarse con los cánones del poder hegemónico, sin intento alguno de reelaboración, y por responder totalmente a los intereses de este. Sería, en el terreno del arte, algo equivalente a lo que ocurre, en lo político-social, con las burguesías étnicas o nacionales, aliadas del poder colonial o neocolonial.

Por arrogarse la administración de lo universal, el «centro» se reserva la sagrada misión de teorizar sobre el arte en el más alto nivel, dejando a la «periferia» la tarea menor de ocuparse de los aspectos particulares, siempre que sus digresiones no minen las bases de esa teoría «universal». O sea, a esta le corresponde hablar de los contenidos más que de la forma, y reforzar los esquemas teóricos del «centro» con coloridos ejemplos que lo ayuden a poner en escena su pretendido pluralismo, que nunca modificó sus esquemas teóricos como resultado de su confrontación con otras prácticas. La «periferia», por cierto, debe confrontarse con el «centro» para poner a prueba y negar, llegado el caso, la supuesta universalidad de varios de los fundamentos de este, pero no debe olvidar el

diálogo y la confrontación con las diferentes matrices culturales y los sectores sociales sometidos a una condición subalterna, pues es esta interacción, más que su agotadora y a menudo vana esgrima con el «centro», la que le irá despejando el camino de lo verdaderamente universal.

2. Arte popular y artesanía

El problema del arte es el problema de todo lo que se coloca fuera de él, en la anodina esfera del no-arte, ese reino de la insignificancia que se ha convertido en un poderoso mecanismo de dominación. El concepto occidental de arte fue introducido en América a fines del siglo XVIII, y en África, en las primeras décadas del XX, desplazando casi todas las formas simbólicas de las colonias a dicha esfera del no-arte, por responder a principios diferentes, que siempre subordinaban las obras al cumplimiento de otras funciones y no se interesaban en la verdadera belleza: la belleza pura, aquella que no cumple ninguna otra función. Todo lo diferente era visto como primitivo, y lo primitivo, al decir de Mirko Lauer, como una prerrealidad, una no-especificidad. Incluso la estética marxista, con marcado eurocentrismo, vio en lo «primitivo» (la otredad, lo no-occidental) algo carente de valor actual, por no ser más que una pura potencia de algo que vendrá (o no) después.[82]

Las obras situadas en esa esfera del no-arte son las artesanías, concepto que, por cierto, no responde a categorías propias de esas culturas, sino que se origina en el Medioevo europeo como una práctica centrada en la habilidad manual más que en la creatividad y expresividad, en lo reiterativo y serial más que en lo único. El buen trabajo manual no dejaba de ser apreciado, pero se menospreciaba socialmente a quien lo ejecutaba, por considerárselo tan vacío de espiritualidad y expresividad como sus obras, cuya belleza —si se podía llamar a eso belleza— era puramente ornamental, hasta el punto de que en ellas la innovación estaba restringida, si no prohibida.

[82] Cf. Mirko Lauer: *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Desco, Lima, 1982; pp. 48-51.

La importancia que atribuimos al arte popular en este intento de abordar lo transcultural del arte reside no solo en el hecho de que en él se manifiestan los aspectos más específicos de las matrices simbólicas que se enfrentan a la estética occidental, sino también, o sobre todo, porque constituye comúnmente el ámbito más heroico de la resistencia a la colonización visual (por las imágenes) y el mejor punto de partida cuando se va en busca de lo universal. Curiosamente, la parte más sustancial de la cultura de la resistencia sigue creciendo en montañas, selvas, desiertos y otros espacios marginales que a menudo se confunden con el desierto, abandonados a su suerte tanto en lo material como en lo espiritual, bajo condiciones nada propicias, mientras que los grandes centros urbanos, donde se abren múltiples posibilidades a los artistas, muestran una alarmante tendencia a someterse, incluso con gran entusiasmo, a los cánones metropolitanos. Ambas razones le confieren una indiscutible relevancia estratégica, en la medida en que solo la alianza entre el arte ilustrado o especializado y el arte popular permitirá librar con éxito esa guerra de imaginarios que se intensifica hoy en todo el mundo, como resultado del proceso de globalización y del avance demoledor de la cultura de masas. A tal fin, los sectores ilustrados deberán dejar a un lado los prejuicios elitistas, y los sectores populares, tomar el control de su producción simbólica, poniendo fin a las manipulaciones folcloristas y profundizando el proceso de su descolonización, lo cual les permitirá reelaborar su cultura desde adentro, a través del diálogo entre tradición y modernidad, y plasmar así su propia modernidad. De este modo, el río del arte popular correrá por dos cauces —el tradicional y el moderno— y no por uno solo. Desde ya, el moderno no se desvinculará totalmente del tradicional, sino que desarrollará sus potencialidades con innovaciones y préstamos culturales, ya sean formales, técnicos o, incluso, simbólicos.

El acceso a la modernidad del arte popular pasa por la toma de conciencia del artista sobre los aspectos estéticos de su producción, a fin de elaborar una puesta en valor desde adentro, que, por fuerza, se confrontará con la visión desde afuera, dialéctica que precisará el sitio que le corresponde en el sistema

intercultural. Dicha toma de conciencia coadyuvará asimismo a una plena comprensión de la base social del estilo (o los estilos) de su práctica artística, eso que llamamos estética comunitaria, y también de lo que constituye su aporte personal, que puede llevar tanto a una vivencia creativa, innovadora, del acervo común al cual se quiere servir, como a lo que hemos denominado «los abismos de la subjetividad», que aparejan el riesgo de un corte, a menudo no buscado, con lo colectivo o comunitario. Tal corte expulsará del sistema simbólico de referencia a las obras, y sus autores quedarán como artistas solitarios, quienes pueden buscar un sitio para ellas en la estética dominante, o intentar legitimarlas, como una innovación creativa, en la cultura propia.

Para entender mejor lo que es arte popular, hay que referirse a la cultura popular. Lo popular no debe interpretarse como una especificidad en sí, pues, como se dijo, alude tan solo a una condición subalterna que, por fuerza, pertenece a un proceso de dominación. La particularidad, la identidad alterna, no brota entonces de esta condición, sino de la misma matriz simbólica dominada.

Para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Para Rodolfo Stavenhagen es, en gran medida, la cultura de las clases subalternas, o sea, una cultura de clase; aunque no deja de reconocer la amplitud y ambigüedad del concepto. Mario Margulis la define como la cultura de los de abajo, creada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades y, por lo general, sin medios técnicos. Es, sobre todo, una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, quienes la crean y ejercen. En lo que respecta a la ausencia o escasez de medios técnicos —que Margulis parece considerar como una de sus características—, cabe señalar que el acceso, ocasional o prolongado, a una alta tecnología no basta para quitarle a una cultura el carácter de popular si las obras son producidas por miembros del grupo social y circulan también por él. Negar esto sería obstaculizar a dichas culturas el camino de su liberación, pues, para avanzar por él, a menudo apelan a las mismas tecnologías complejas de la

cultura dominante. Así, con creciente frecuencia vemos a los artistas populares editar discos compactos y hasta grabar y fotografiar sus rituales con cámaras digitales, sin que a nadie se le ocurra pensar que, por eso, pierden su esencia. A causa de ello, Ticio Escobar sugiere cuidarse de las definiciones negativas de lo popular —las cuales destacan su carácter marginal, excluido—, para empezar a verlo en términos positivos, como expresión de una diferencia. Apunta también el carácter ambiguo de dichas culturas, que asumen posturas tanto contestatarias como conciliadoras e, incluso, conservadoras, por lo cual, lo mismo pueden oponerse al orden hegemónico, que plegarse, gustosas, a sus consignas.

La cultura popular, más que una síntesis, es una suma, porque en todo país hallaremos varias culturas colocadas en una situación subalterna por una o más culturas dominantes. En América encontramos distintas culturas campesinas regionales, culturas populares urbanas —que suelen resultar de un cruce entre elementos culturales típicamente urbanos y aquellos traídos por las migraciones campesinas e indígenas—, culturas populares de inmigración (muy destacables en los casos de Argentina, el sur de Brasil, Chile y Uruguay), y las neoafricanas, de gran importancia en el norte de Brasil, Haití y Cuba. Todas son igualmente legítimas, en cuanto caras perfectamente definidas de una sociedad plural. En dicho concepto se suele incluir, además, a los grupos indígenas, pero si bien estos también se hallan sujetos a una situación subalterna, presentan particularidades que conviene estudiar por separado.

En nuestros países, la cultura dominante suele adoptar los cánones metropolitanos sin un serio intento de reelaboración, haciéndose así eco de un falso universalismo que la lleva a olvidar que la verdadera cultura de un pueblo es esa herencia histórica de fines, medios y experiencias en relación con los cuales, y no contra los cuales, se ha de proyectar el futuro. Los prejuicios metropolitanos de superioridad llevan a la cultura dominante a ver lo diferente como inferior, lo cual le cierra los ojos a la belleza de los otros y, con ella, a lo que la sociedad tiene de particular. Su cacareado universalismo termina así

convertido en un provincianismo elitista y necio. Bajo esta óptica, lo que se aparta de sus cánones raramente será considerado una auténtica cultura. En consecuencia, el arte popular no es, para ella, arte sino artesanía, y no puede invadir el espacio consagrado al verdadero arte. Así, en 1976, se escindió la Asociación de Artistas Plásticos de Perú por haberse entregado el Premio Nacional de Artes Plásticas a un retablo del artista popular Joaquín López Antay. Es que abundan en América obras de arte popular que, por su calidad, merecen figurar en una primera línea de la producción simbólica, como los tapices kuna de Panamá y los salasacas de Ecuador, las pinturas de escenas de la vida cotidiana que hacen los nahuas de Guerrero sobre papel amate, las tablas de los huicholes de la Sierra Madre Occidental, las pinturas ingenuas de Haití, y las esculturas cerámicas de Itá y Tobatí, en Paraguay. Esta desvalorización del arte popular armoniza con la actitud «científica» de llamar supersticiones a sus creencias, fetichismo a su religión, y brujería o fantasía sin sustento a su ciencia.

Por lo general, como se dijo, la producción simbólica de los sectores subalternos es llamada «artesanía» de un modo global e indistinto, por lo que tal categoría deviene un verdadero cajón de sastre, donde los objetos pierden toda individualidad y contexto al ser destinados a un *folk market* sin sentido crítico, que desconoce sus significados profundos, por lo que su consumo se torna puramente decorativo. Es cierto que a veces, desde la «ciencia» del folclore, se intenta alguna contextualización de las obras, pero esta casi nunca sobrepasa el descriptivismo más superficial, y sus juicios de valor se reducen a exaltaciones románticas que nos remiten a entidades metafísicas, al espíritu eterno, inmóvil, del pueblo y la nación, ante la incapacidad de tales exegetas de echar mano a los instrumentos de la teoría del arte. Desde el dorado reducto del folclore, la burguesía ejerce el control de la producción simbólica popular.

Por eso, el arte popular, entendido como un proceso dinámico y autogestionado, debe vaciar ese cajón de sastre del folclorismo, para luego poder situar cada obra en el lugar que le corresponde. Al recuperar el control de su arte, los sectores subalternos activarán los procesos de conciencia en torno a él,

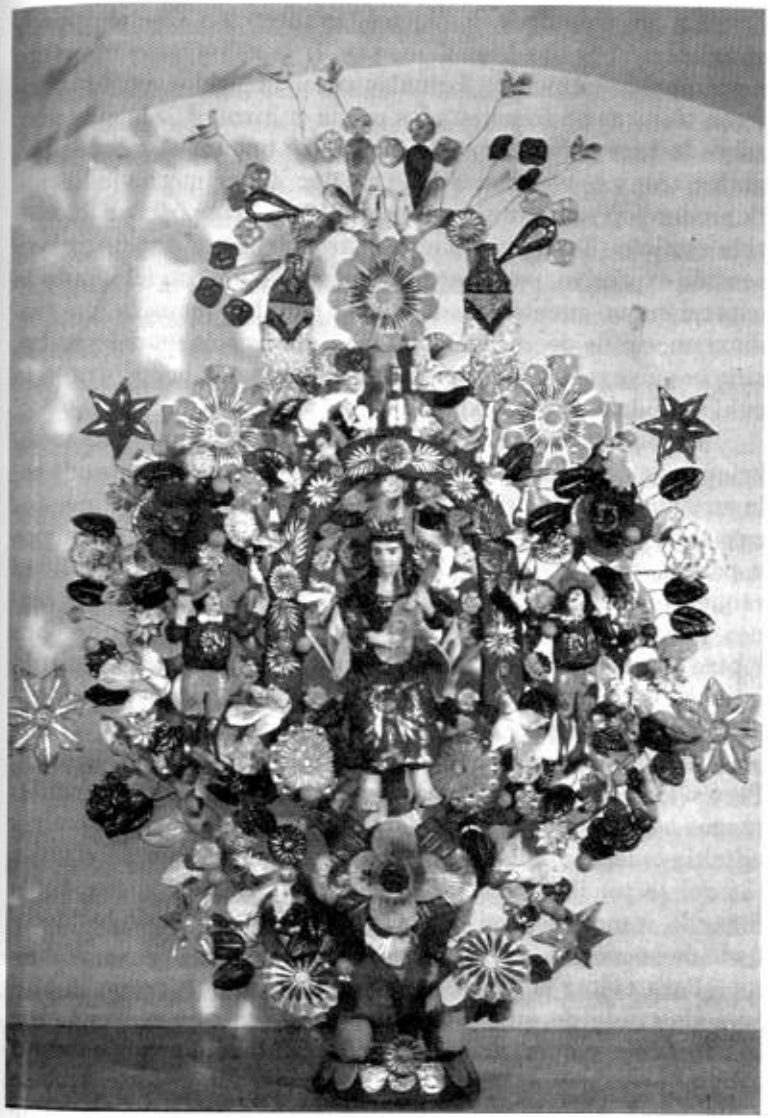
distinguiendo y promoviendo las obras que se planteen mayores exigencias estéticas. En muchos sectores campesinos, y en especial en los pueblos indígenas, suele darse el caso de que la abrumadora mayoría dedica algunas horas diarias a realizar artesanías, como una forma de subsistencia tras haber sufrido el despojo de la tierra fértil y sus recursos naturales. Si esas sociedades tuvieran otros medios de vida, el número de artesanos disminuiría enormemente, o estos trabajarían solo para producir los objetos de uso cotidiano prescritos por la tradición, como utensilios domésticos, prendas de vestir y, en especial, los objetos rituales, que suelen carecer de valor de cambio. Y, entre ellos, habría unos pocos individuos que realizarían una verdadera opción por la creación artística, produciendo objetos muy elaborados que les darían un prestigio especial dentro y fuera de su comunidad.

Cabe preguntarse con qué criterios se habrán de separar, dentro de estos conjuntos heterogéneos, las obras de arte de las piezas de artesanía, y, en consecuencia, a los artistas de los artesanos. Hay quien, de antemano, condena el esfuerzo, alegando que en los juicios siempre existirá una buena cuota de arbitrariedad y subjetividad, y también de etnocentrismo, pues la valoración de un objeto, en relación con —o en detrimento de— otros, se hará basándose en lo que la cultura dominante (a la cual pertenecen los críticos más destacados) define como auténtico. García Canclini observa, en este sentido, que no existen propiedades constantes en las obras llamadas artísticas, pues lo artístico varía según las relaciones que los hombres establecen con los objetos. En buena medida esto es cierto, pero el enfoque antropológico permitiría sortear tal escollo, por cuanto ayuda a neutralizar el etnocentrismo, situando al observador en el orden de valores que rige la práctica simbólica analizada. La historia de esta, con sus cánones y técnicas, así como el marco general de la cultura, con su concepción de lo sagrado, darán las claves de interpretación y criterios de valoración. Dicha lectura desde adentro, realizada preferentemente por miembros de la misma sociedad, será la determinante, pero no la única a tomarse en cuenta, pues eso sería cerrarse a juicios estéticos realizados desde otras concepciones del arte, los cuales siempre

ayudan a significar las obras, a entenderlas mejor y proyectarlas a una dimensión más universal. Con ello se quiere decir que la diferencia entre arte y artesanía debe ser resuelta en el seno de cada sistema simbólico, aunque en la construcción de su propia teoría pueda tomar en cuenta criterios aplicados por otros pueblos. César Paternosto, por ejemplo, pide que se erradiquen de la teoría del arte no europeo los términos «decoración» y «ornamento», a menudo usados para caracterizar el arte popular, por su inevitable connotación de embellecimiento superficial, que vendría a desnaturalizar otras estéticas, como la andina y la islámica. Avanzando en este terreno, George Kluber sostiene que todas las artesanías pueden ser tratadas como parte de la escultura y la pintura, pues los tejidos son pinturas en soportes flexibles y la mayoría de las vasijas cerámicas son formas esculturales o pinturas en superficies curvas.[83]

En la esfera de las artes visuales, y en relación con lo popular, encontraremos tres tipos de objetos, a saber: 1) Aquellos de carácter sagrado o utilitario, destinados a cumplir una función social, en los que lo estético tiene por finalidad, como se dijo, reforzar el cumplimiento de dicha función, sin situarse nunca en un primer plano, pues esto los designificaría total o parcialmente. 2) Los que no cumplen una función sagrada o utilitaria de ningún tipo y se presentan como puramente estéticos, en la medida en que solo procuran comunicarnos un conjunto de formas y significados, propios no de una subjetividad, sino de la cultura a la cual pertenece quien los hace. La función exclusivamente estética de estos últimos facilita el análisis crítico, sin que ello implique que las obras más valiosas pertenezcan a tal categoría. Por el contrario, las del primer acápite suelen sorprender con una mayor densidad simbólica, al situarse en la esfera de lo sagrado. 3) Objetos realizados para cumplir una función utilitaria, dentro o fuera de la zona sagrada, pero que dejaron ya de cumplirla, lo que, en ciertos casos, puede cargarlos de valores negativos, como vimos en el caso de las máscaras, por la energía simbólica que detentan.

[83] Cf. George Kluber: *The Art and Architecture of Ancient America*, Penguin Books, Nueva York, 1975; p. 17.



Candelero en barro pintado de Metepec, México, que bien puede verse no como una artesanía, sino como una escultura compleja, tanto en lo formal como en lo simbólico.

En los tres tipos de objetos, la intención estética puede canalizarse por dos vías distintas: 1) la reiteración un tanto mecánica de elementos formales preestablecidos, en espacios y con técnicas ya conquistados por la cultura; y 2) la creación, sobre la base del acervo tradicional, de nuevos elementos formales, técnicas y espacios de expresión. La primera vía lleva a la producción artesanal, y la segunda, al arte popular en sentido estricto. Esta última suele caracterizarse por un mayor sentido expresivo, pero hay que tener cuidado con ello, pues la expresión que cuenta, desde el arte popular, no es la que traduce un estado de ánimo subjetivo ni la psicología del artista, sino la que explora las dimensiones ocultas de la cultura, a la cual se podría llamar expresividad social.

Entonces, no hará arte popular, sino artesanía, quien fabrique tejas, muebles rústicos y ollas de cerámica pensando solo en su valor utilitario, sin darle un diseño especial. En estos casos, su producción se homologa con la industrial en varios aspectos, pues apunta a producir, con el mínimo de calidad requerida por el mercado, la mayor cantidad posible de bienes, para incrementar sus ingresos, por lo que entre una obra y otra no habrá casi diferencias. Harán, también, artesanía quienes fabriquen objetos en serie, muchas veces valiéndose de moldes o de modelos que copian fielmente, por más que esos objetos solo estén destinados a cumplir una función estética. Pero si la producción no se basa en moldes, y las obras guardan rasgos especiales que las diferencian de las otras, se podría admitir la legitimidad de la reiteración, pues numerosos artistas del sector ilustrado también recurren a este mecanismo, jugando, a menudo, con la duplicación como signo de lo adocenado de la condición posmoderna.

Para evitar el odioso papel de determinar, desde la atalaya ilustrada de quienes no pertenecen a una cultura, qué es artesanía y qué, verdadero arte popular, lo mejor es abrir un debate interno entre quienes realizan estas prácticas, para esclarecer y consensuar aspectos teóricos y permitir, así, que cada quien decida lo que quiere ser y hacer. Para unos, no se tratará de desplegar la creatividad, sino de un simple medio de subsistencia; mientras que otros sí harán de esta actividad

un acto de servicio a su cultura y una razón de vida. Esta intención, claro, puede jugar en el punto de partida pero no en los resultados, pues bien se sabe que de poco sirven las buenas intenciones en el terreno del arte. Plantear tal diferenciación entre los sectores populares implica, por otra parte, instituir políticas diferentes para uno y otro grupo, que apoyen la creatividad con una adecuada comercialización, capaz de asegurar al artista un ingreso no menor que el que percibiría realizando artesanías en serie. Muchos verdaderos artistas populares destinan una parte menor de su tiempo a producir objetos creativos, fuera de serie, que, en cuanto tales, no tienen una ubicación clara en el mercado, mientras que consagran la mayor parte de sus energías a producir las obras sin valor artístico que le demanda el mercado, pragmatismo en el cual caen también no pocos artistas del sector ilustrado. El mercado puede llegar a pagar un precio mayor por las obras más creativas, pero rara vez dicho precio le permitirá al artista popular prescindir de la producción en serie de objetos de escaso valor. Cabe interpretar esto como un serio obstáculo a la creatividad, el cual incide en la reproducción de la condición subalterna, o sea, de la dominación establecida sobre otras prácticas simbólicas y las sociedades a las cuales pertenecen.

Los sectores ilustrados que se rebelan contra los cánones de la cultura dominante y se muestran abiertos a las prácticas artísticas populares, como una forma de enriquecer su propio acervo simbólico y sus técnicas, deben acudir en su apoyo para permitir a estos artistas del margen acceder a los espacios de exhibición que gozan de prestigio. Para ello, resulta de especial importancia la redacción de textos críticos que contextualicen debidamente dichas obras, subrayando su riqueza estética y antropológica, lo cual contribuirá asimismo a su valoración económica. Deberán crearse también galerías de arte popular que funcionen a base de exposiciones bien presentadas, con catálogos y textos críticos, las que podrán vender luego, como obras de trastienda, los sobrantes de esas muestras, junto con obras nuevas provenientes de la misma práctica o del mismo artista. Tales galerías se diferenciarán así de las tiendas artesanales, donde los objetos comúnmente se venden sin contextualización

alguna, solo por su valor utilitario u ornamental. Los programas de apoyo deberían proporcionar también a estas tiendas algunos elementos teóricos que contextualicen a los objetos de valor exhibidos, al menos para separarlos del *kitsch*, como expresión de un arte de masas que no es arte y ni siquiera artesanía, sino un burdo remedo, un simulacro que no se limita a copiar mal ciertos objetos, sino que también los produce industrialmente, inventando formas que supone populares o pretende que lo sean.

Si se analiza el arte popular como un proceso comunicacional, vemos que la obra opera como un mensaje que va de un emisor a un receptor, con la particularidad de que ambos, emisor y receptor, pertenecen a culturas o sectores sociales diferentes, lo cual obliga a explicar los códigos que rigen la producción y la recepción. Pero lo que se hace es lo contrario: borrar las referencias, y lo que fue fabricado para cumplir una función ritual, de alto contenido sagrado, es comprado por su aspecto exótico y hasta por sus reminiscencias «primitivas». Para acabar con esta forma de incomunicación, hace falta algo más que una simple tarjeta que indique la procedencia del objeto o el nombre de quien lo hizo. Una teoría que contextualice dichas obras es la única forma de propiciar un diálogo real, una interculturación simétrica que beneficie a ambas partes del proceso, coadyuvando, a la vez, a la descolonización de las artes visuales. El racismo y la discriminación social se alimentan no solo de intereses económicos y políticos concretos, sino también de estereotipos, de ideas adquiridas que los individuos no revisan hasta que se enfrentan a hechos que desnudan su inconsistencia. Y el arte popular a menudo es uno de esos hechos deslumbrantes que llevan a los sectores dominados a ganar adeptos para su causa, a la vez que debilita las «razones» del opresor. El reconocimiento del valor estético de las obras hace, de pronto, visible a un pueblo que no solo mantiene en la opresión su compromiso con la belleza, sino que busca también el triunfo de la verdad, la libertad y la justicia. Verdad estética y verdad política parecen coincidir en el arte popular, pues ambas se perfilan claramente en una actitud vital no intelectualizada ni ideologizada, como un sentimiento

visceral enraizado en una experiencia histórica común y una imagen compartida del mundo.

3. El arte de las minorías étnicas

Cuando se habla de arte popular, se suele englobar en tal concepto —y en esta obra se hizo a menudo— el arte de las minorías étnicas. Ello es válido cuando se lo quiere confrontar con la producción simbólica dominante de los sectores ilustrados o con la cultura de masas, pero no si se trata de estudiar las características propias de los grupos humanos y las estéticas que integran este polo dialéctico. La cultura popular, en sentido estricto, pertenece a las clases subalternas de una misma sociedad, que comparte con la clase dominante la lengua y las estructuras mentales que ella apareja (por más que difieran en el habla), cierta visión de la historia, la religión (la cual, por no ajustarse al culto oficial, a menudo es considerada supersticiosa) y un gran conjunto de usos y costumbres. Pero, a pesar de que los rasgos distintivos sean muchos, las culturas populares no se sitúan por completo en el terreno de la otredad. El traspaso de símbolos de una clase a otra es aquí más fluido. Las clases altas coquetean frecuentemente con lo popular, apropiándose de recetas culinarias, costumbres, artes, tradiciones y formas visuales, a la vez que presionan para transferir a estos sectores su ideología y cánones estéticos de carácter ilustrado o producidos por la cultura de masas. Frente a dicho cuadro, el universo simbólico de las minorías étnicas exhibe de un modo tajante su diversidad, lo cual hace más clara la dialéctica. Al poseer, por lo general, otra lengua, son distintos los mecanismos que inciden en la aprehensión y construcción de la realidad. Sus mitos y ritos serán diferentes, su concepción del cuerpo tampoco será la misma, y su estética tendrá escasos puntos en común con la de la sociedad dominante.

Pero así como esta última posee una clase alta, que detenta una cultura ilustrada, y otra subalterna, que detenta una cultura popular, las minorías étnicas pueden mostrar también ciertas formas de estratificación social, aunque, en ellas, las diferencias económicas —a veces marcadas— habitualmente no lleguen a cristalizar en una cultura de clases distanciada de los valores de la

mayoría. Por el contrario, quienes se enriquecen en la actividad comercial o agropecuaria suelen destinar parte de sus excedentes a sostener la esfera ritual, la cual refuerza el sentimiento de unidad. No obstante, el acceso a centros académicos y otras formas de capacitación ha posibilitado, en esos grupos, el desarrollo de un sector ilustrado bicultural, el cual no coincide con los ricos de la comunidad, a quienes suele incluso enfrentar en su afán de abrir camino a una modernidad propia, a la cual conciben como un proceso de descolonización profunda que les permita recuperar su historia y potenciar su universo simbólico. El modelo asimilacionista que generalmente se impone a las minorías, les exige suprimir su identidad, sustituir sus propios símbolos y pautas estéticas por otros, o, al menos, atemperarla hasta ese punto en que no molesta a la cultura dominante, al permitir su folclorización.

Las clases bajas de la sociedad dominante (la cual suele actuar como un todo frente a la minoría étnica a la hora del conflicto) pueden aspirar a la liberación, planteada en términos políticos y económicos más que culturales, pero no corresponde aplicar aquí el concepto de descolonización, y tampoco hablar de aculturación para referirse a los cambios culturales que experimenta este sector subalterno ante la impronta de la cultura ilustrada o el bombardeo de la cultura de masas. En el ámbito de la cultura étnica, en cambio, se puede hablar perfectamente de colonización y descolonización, de aculturación y reculturación, de lo propio y lo ajeno, como resultado del alto grado de especificidad de su sistema simbólico, el cual conforma una matriz marcadamente distinta. Es el modelo aplicado en América, especialmente al indígena, pero que funciona de manera similar en países de otros continentes, donde existe una población nacional mayoritaria que no responde a patrones étnicos, por más que tengan un ascendiente de este origen, y también en países que no poseen aún una verdadera sociedad nacional, por adscribirse la gran mayoría de sus habitantes a una determinada identidad étnica, caso en el cual hallaremos etnias más poderosas que buscan someter a las otras a sus propios patrones. Por lo pronto, lo que llamamos zona sagrada alcanza, en los grupos étnicos, una especificidad mayor que la de los sectores populares en relación con la cultura dominante, a lo

cual se añade que cada religión —como decía Juan Acha— es un compendio de estéticas, por darse cita, en sus personajes y mitos, las categorías y formas visuales de la cultura.[84] Es oportuno citar aquí a Rex González, para quien la obra de arte no puede ser estudiada o comprendida por sí misma. Puede, sí, ser gustada o valorada fuera del contexto que la produjo, pero no explicada.[85] Así, una forma geométrica, vista desde la estética occidental como decorativa, puede estar cargada de complejos significados, atribuidos no por el artista, sino por la misma cultura.

Durante el siglo XIX, la estética dominante en América era de cuño europeo, y frente a ella se alzaban las producciones simbólicas de los grupos étnicos y los sectores populares mestizos, metidas todas en la misma bolsa de los oficios artesanales y, en consecuencia, no tenidas por arte. A partir de la segunda década del siglo XX, en los sectores ilustrados de las sociedades nacionales empiezan a surgir manifestaciones claras de un arte visual que busca su independencia de los cánones metropolitanos, asumiendo temas y elementos de las tradiciones formales, tanto indígenas como populares. Las pautas académicas fueron poco a poco abandonadas por estos artistas, pero al representar al indio y su mundo, no profundizaron en las fuentes. El muralismo, por ejemplo, apeló a los temas precolombinos, pero sin ocuparse mayormente de ahondar en la estética de estos pueblos, lo cual implicaba, primero, abordar con seriedad el universo mítico, para, de ahí, pasar al rito, como arte total y despliegue de códigos visuales, y finalmente llegar a los aspectos formales, o sea, a los colores y sus significados preestablecidos, el juego de lo abstracto y lo figurativo, la descomposición de las formas naturales, los planos, el sentido de la proporción, etcétera, no para repetirlos en nuevos contextos plásticos, sino para recrearlos y darles una dimensión universal. Rufino Tamayo y Carlos Mérida fueron rechazados y tildados de antimexicanos, no por cuestionar el tema nacional o indígena en el muralismo —cosa que no hicieron—, sino su politización

[84] Cf. Juan Acha: *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, ob. cit.; p. 79.

[85] Cf. Alberto Rex González: *Arte precolombino de la Argentina*, TEA, Buenos Aires, 1977; p. 15.

Hugo Irureta: *Símbolos andinos* (1998). Inspirarse en elementos formales y simbólicos de otros pueblos en una construcción propia es perfectamente válido, pero resulta cuestionable embarcarse en lo que llamamos «estética de sustitución».

extrema de la obra de arte en función didáctica y su falta de indagación en la estética precolombina.

El indigenismo pictórico, al igual que el literario, son estéticas de sustitución, las cuales se arrogaron el derecho de pintar y escribir por el indígena hasta que este pudiera hacerlo por sí mismo, y aún después. Cuando los indígenas y otras minorías étnicas comenzaron a pintar, el panorama se complicó, porque la tendencia sobresaliente no fue copiar al indigenismo, sino cuestionarlo por su sobrecargado dramatismo social, por cebarse en su miseria y no en su rico imaginario, que es donde se manifiesta lo más valioso de su identidad. O sea, el arte in-

digenista no puede ser considerado nunca un arte étnico, como tampoco son arte popular el filme o la obra de teatro realizados por un miembro del sector ilustrado para ser consumido principalmente por el pueblo. O sea, para dar un ejemplo: lo que Brecht entendía por teatro popular, si hablamos con rigor conceptual, no lo era, como tampoco puede llamarse literatura indígena a los mitos y leyendas de este origen recreados libremente y con improntas estilísticas ajenas (el Romanticismo, por ejemplo) por un escritor ajeno al grupo en cuestión. Por lo común, estas expropiaciones estéticas abundan en estereotipos folclóricos, intenciones políticas, idealismos que desprecian o mistifican las formas de lo real, simplificaciones didácticas y dramatismos impostados que no se arriesgan a explorar la belleza de los otros, esa particularidad profunda que lleva a lo universal. Lo que no puede considerarse indigenismo, y, menos aún, sustitutivismo estético, es la creación plástica de los artistas que, sin ninguna intención de crear en nombre de un otro que no atina aún a expresarse por esta vía, se inspiran en sus concepciones visuales para producir una obra nueva, aunque vinculada a las raíces de una región. Así, Torres García, al regresar a Uruguay, en 1934, captó la fuerte tendencia a la geometría del arte indígena de América y la tomó como base de construcciones simbólicas que incluyen lunas, peces, soles, instrumentos primitivos y otras formas arcaicas de significado perdido, dispuestas en pequeñas cajas que dan cuenta de procesos, de secuencias temporales. No se trata aquí de un arte de remedo, sino de mera inspiración, que no se expresa en nombre de un otro.

El arte de una minoría étnica está esencialmente vinculado a su mundo simbólico y sus prácticas visuales. Puede, en todo caso, romper con estas últimas, pero no con el primero, pues, en tal caso, no hará pie en dicha esfera, quedando como un arte no legitimado por tradición alguna. O sea, debe moverse en la estructura del imaginario social y, de hecho, confrontarse —destino de toda minoría— con la estética dominante, desplegando, de algún modo, su identidad. Si lo que el artista hace es otra cosa, no tiene por qué situarse en este plano especial de lo intercultural y ni siquiera invocarlo.

Por pertenecer a una matriz simbólica diferente a la dominante, el arte de las minorías étnicas puede (y debe) aspirar a un pensamiento visual independiente, es decir, a una autodeterminación estética que realce y contextualice debidamente sus prácticas artísticas. Entrarán en su teoría del arte todos los códigos que hacen al significado de los colores, de las grecas, los puntos y otros elementos abstractos, su modo de representar la imagen figurativa, los sentidos de las plumas y demás adornos corporales, de la indumentaria, las escarificaciones y todo lo que anotamos al hablar del cuerpo, así como otros asuntos sobre los cuales volveremos. Los más válidos elementos de juicio deben surgir sobre esta base, lo cual no quita, como se dijo, que también pueda existir una mirada desde afuera, de miembros de otras culturas que juzguen este arte desde otros códigos visuales o intenten hacerlo desde sus propios códigos, una vez estudiados estos. Dicho camino, en el cual abundan los juicios erróneos sobre el arte étnico, es, con todo, el único que puede llevarlo a lograr un reconocimiento en contextos cada vez mayores, hasta alcanzar, tal vez, la dimensión universal.

La diferencia establecida por la sociología entre minorías nacionales y étnicas también se refleja en la estética. Las minorías nacionales son desprendimientos de sociedades de este tipo, ya conformadas y bien caracterizadas, que migran a otro país, en el que suelen ser discriminadas y donde su identidad tiende a desdibujarse ante la presión asimilacionista. Por lo regular, en su país de origen estas minorías forman parte de una mayoría demográfica, que puede incluso oprimir a minorías étnicas. Por lo tanto, el arte de las minorías nacionales sería más bien un arte del exilio, así como el hecho de que un escritor peruano escriba en París no lo priva de su condición de escritor peruano. En consecuencia, la matriz simbólica y su propuesta estética deben ser estudiadas, fundamentalmente, en el país de origen, para al final señalar, si las hubiera, las características propias que habrían adquirido en el nuevo contexto. No obstante, un activo proceso de interculturación, ocasionado por migraciones numerosas de un origen común, puede dar lugar a una verdadera etnogénesis, o sea, a la formación de una neocultura independiente de las matrices que intervinieron. Sería el caso de los chicanos, entre muchos otros pueblos del mundo, quienes ya han definido pautas estéticas propias en la literatura, en la música y, también, aunque en menor medida, en lo visual. Dicha etnogénesis convierte a ese grupo en una minoría étnica con una matriz simbólica propia, por lo que deja de ser, así, la imagen culturalmente desvaída de una población trasplantada.

4. Universalismo y encerramiento

Toda dominación cultural y estética, cualquiera sea el contexto en que opere, de hecho implica una negación de la diversidad o, al menos, de que esa diversidad pueda generar propuestas tanto o más válidas que las del sector dominante. O sea, la dominación consiste en negar al arte de los otros la condición de tal, o, en el mejor de los casos, reconocerle algún valor, pero declararlo inferior. Si quien domina es una potencia colonial, impondrá sus cánones a la sociedad colonizada. Por el contrario, si tal actitud viene de los sectores dominantes de sociedades nacionales dependientes, lo común es que estos no generen una estética ilustrada diferente de la metropolitana, sino que adopten esta última sin retoques, en la convicción, rara vez sometida a crítica, de que la asumen porque es la universal, la única posible. De ahí que el universalismo, en vez de plantearse como el desafío de situar lo diferente en un contexto universal, se presenta como una ideología de dominación, como una negación de lo propio, de su aptitud para formar parte de esa universalidad, pues considera que, para ello, no hay más que un camino, el que pasa por la emulación del modelo consagrado.

Si bien la cultura ilustrada metropolitana funciona en su lugar de origen como una verdadera cultura, deviene una subcultura entre las burguesías nacionales que la adoptan devotamente y la usan para negar sus propias prácticas artísticas, por no surgir de un proceso histórico genuino y ser una simple adopción acrítica de modelos ajenos. El verdadero arte debe rehusar el panfleto, pero no puede ignorar su propia historia. Verdad estética e historia están profundamente relacionadas, afirma Adorno en su *Teoría Estética*. Si no se sitúa en su propio

cauce, difícilmente alcanzará la dimensión de tal. Y decir historia es abrevar en la tradición, no en la fuente de una memoria fosilizada, «museificada», sino en la de toda memoria creativa y mediadora capaz de crear lazos fuertes entre los hombres. Estaremos en el ancho cauce de ese proceso cuando se manifieste en el artista la conciencia de una continuidad en el tiempo, a pesar de los cambios, crisis y rupturas.

Estrechar este cauce con la exigencia de apegarse estrictamente a modelos del pasado que —se afirma— deben ser mantenidos casi incólumes ha sido siempre el método del nacionalismo y el regionalismo en materia estética. El viejo regionalismo, más que esforzarse en universalizar lo propio, prefirió encerrarse en sus propios cánones, gozar de la paz provinciana y renunciar, de hecho, a su proyección universal. No vio a lo universal como un espacio a conquistar con la excelencia de lo propio, sino como una mera sujeción a patrones importados. Para legitimarse, se abroquela en ciertos estilos y temas. El regionalismo, así planteado, no es una actitud genuina de las culturas subalternas, sino de las burguesías regionales, las cuales suelen trasladar tal concepción, por medio de las prácticas del folclore, a las culturas subalternas, a las que se quiere inculcar el culto a la pureza. Se niega, de tal modo, el aspecto dinámico de la identidad, para verla como una sustancia metafísica a la cual hay que preservar de los procesos de cambio, en la creencia de que estos son de naturaleza maligna y solo pueden traer degradación, corrupción de la pureza de los orígenes. Por cierto, tal abroquelamiento resulta, a la postre, tan negativo y empobrecedor como el remedo mimético de los modelos dominantes de quienes se embarcaban en una modernidad ajena, trabajando así para otra historia de las formas simbólicas y no para la propia. Por esta vía, la consigna de no copiar lo ajeno lleva a copiar lo propio, a renunciar a la creatividad, de la que el arte nunca debe sustraerse.

El desarrollo del arte subalterno no puede soslayar, en modo alguno, la confrontación crítica con otras prácticas. Y no solo con las dominantes, sino también con las de otros sectores populares y grupos étnicos que viven en la región e, incluso, en otros países. Solo tal confrontación puede darle plena con-

ciencia de su identidad y, a la vez, estimular el proceso creativo. Toda matriz simbólica puede permitirse la apropiación cultural, o sea, la incorporación de formas y técnicas ajenas mediante un proceso selectivo. A ella seguirá probablemente una adaptación de ese préstamo a los propios cánones estéticos y sentido del mundo, lo cual modificará la forma, el contenido y la función de dichos elementos que, al ser digeridos, quedarán legitimados, tal como proponía ya el modernismo brasileño. Es que toda matriz que goza de buena salud, es decir, que no se halla inhibida por procesos de dominación cultural, reinterpreta y rearticula los elementos que recibe.

Claro que hay casos en los cuales la excesiva confrontación puede resultar perjudicial, como ocurre con los grupos subalternos cuya matriz simbólica se halla bastante descaracterizada por un proceso de aculturación. En tales casos, antes de entregarse a una activa interacción simbólica, es preciso devolver coherencia a dicha matriz, fortalecerla mediante la recuperación de la memoria y el rescate cultural. Una vez que se sabe bien qué es lo propio, y qué, lo ajeno, cuál es el mundo de pertenencia, y cuál, el de referencia, esta rica dialéctica puede comenzar a operar de un modo que lleve a un fortalecimiento de la identidad y no a su dilución. La identidad positiva, o sea, la signada por la fe en las posibilidades de la propia cultura, actuará como una valla contra el complejo de inferioridad que suelen alentar las marcadas asimetrías en los niveles de desarrollo. Lo importante es liberar eso que Adorno llama «fuerzas productivas estéticas», las que a veces, afirma, representan la liberación real. De todas maneras, estas fuerzas, cuando operan sobre el eje de la propia historia, llevan siempre a la recuperación y el fortalecimiento de la identidad, y también a una emancipación del pensamiento visual, lo cual no puede dejar de traducirse en una nueva conciencia.

Este problema, que analizamos aquí en el ámbito de las estéticas de origen popular y étnico, opera también, aunque con otras características, en el campo de la cultura ilustrada. Los artistas que sienten la preocupación de anclar en la historia de una visualidad, se preocupan igualmente de no encerrarse en estereotipos identitarios, en ese adocenamiento

del arte que, en el terreno de lo popular, viene a ser el tipicismo y la industrialización de lo típico. Comprenden que la búsqueda de una modernidad propia debe distanciarse de los modelos de la modernidad dominante, así como antes se apartaron del academicismo para realizar la primera incursión por las formas propias, pero no les resulta fácil resolver de qué modo concreto se vinculará su arte con el territorio, e incluso con el tiempo, pues a menudo en una misma época se superponen diferentes temporalidades y es preciso distinguirlas y relacionarlas. Los caminos que finalmente siguen, a menudo tienen que ver, no con principios teóricos claros, sino con circunstancias de vida y arrastres emocionales. El arte argentino brinda numerosos ejemplos de esto último. Así, Pettoruti llega a Europa en 1912, en pleno auge del cubismo y el futurismo, y se queda allí doce años, impregnándose con el espíritu vanguardista de este continente. Cuando regresa a Argentina, su pintura deja de navegar en esas aguas y establece un vínculo claro con el entorno, como lo muestra la serie de sus *Soles argentinos*. En 1952, regresa a Europa por razones políticas, y al instalarse en París, abandona la figuración, el intento de territorializar su arte, para adoptar una abstracción geométrica de ejecución siempre impecable y refinado cromatismo, según reconoce Saúl Yurkiévich.[86] Este fenómeno habrá de repetirse, sigue comentando dicho autor, en otros artistas argentinos que, tras radicarse un largo tiempo en Europa, regresaron al país, como Spilimbergo, Antonio Berni, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Raquel Forner y Domingo Candia, entre otros. Al recuperar la tierra natal, les surgió la necesidad de representar ambientes y personajes del lugar. El caso más sorprendente fue, sin duda, el de Berni, quien, en su descenso a lo propio, llegó a combinar los materiales pictóricos tradicionales con los desechos extraídos de los mismos escenarios en que se movían Juanito Laguna y Ramona. Las imágenes dejan de ser naturalistas para tornarse caricaturescas, primitivas, incluso

[86] Cf. Saúl Yurkievich: «El arte de una sociedad en transformación», en Damián Bayón (rel.): *América Latina en sus artes*, Siglo xxi Editores / Unesco, México, 1994 (8ª ed.); p. 181.

ingenuas. En el caso de Ramona, la prostituta sentimental, crea ambientes *kitsch* que aluden tiernamente a la cursilería de ciertos sectores populares.[87]

O sea, entre los artistas ilustrados es común la fluctuación, a lo largo de su vida, entre una tendencia a lo universal, entendido como aceptación de los modelos metropolitanos, y el intento de dar a su obra un sólido anclaje en un territorio y un tiempo o temporalidad. Los más esclarecidos comprenden que pueden apropiarse de elementos ajenos para potenciar la propia visualidad y buscar lo universal por otro camino, por el verdadero camino. No obstante, estos últimos no suelen ocupar el primer plano en la consideración de la crítica, por la dependencia que esta suele tener de la teoría estética metropolitana, que sospecha de todo intento de trasponer las vallas. A veces, y a pesar del carácter universal alcanzado por estas obras comprometidas con un territorio, los artistas pierden el mercado que se ganaron cuando seguían los cánones estéticos dominantes, y el anclaje en la propia tradición cultural opera como una reducción de su esfera de proyección. La autenticidad suele ser así castigada, condenada al ostracismo, o permite potenciar el mercado interno al precio de perder el mercado internacional, como les pasó a Reverón en Venezuela, a Di Cavalcanti en Brasil y a Spilimbergo en Argentina.

Por último, en estas encrucijadas del arte no faltaron críticos y artistas que relacionaran, por un lado, la búsqueda de la identidad, con lo figurativo, y lo figurativo, con el encerramiento; y por el otro, la adscripción a la modernidad (occidental), con lo abstracto, y lo abstracto, con la proyección universal. Si bien esto fue cierto en muchos casos, no hay que olvidar, como ya se dijo en otra parte, que tanto las culturas precolombinas de América como la mayoría de las de África fueron, desde muy antiguo, más abstractas y simbólicas que figurativas, mientras que Europa —si se exceptúan antecedentes remotos que no influyeron en su proceso— entró en la abstracción recién en el siglo xx, tras iniciar el viaje a fines del siglo anterior. Y si tomamos los principales pintores de América y África que

[87] Ibíd.; p. 182.

se preocuparon por la identidad, veremos que muchos de ellos no se entregaron a la figuración, aunque la enorme mayoría sí mantuvo elementos figurativos en contextos abstractos y simbólicos. Algunos incluso buscaron el anclaje territorial en signos, colores y composiciones abstractas que se nutrían, no en la pura subjetividad, sino en una profunda investigación para rescatar significados establecidos socialmente.

5. El congelamiento del arte subalterno

A pesar de la crisis de las vanguardias, en Occidente se mantiene firme el consenso de que el arte ilustrado debe cuestionar de un modo permanente sus propios presupuestos, agotándose en la búsqueda incesante de nuevas posibilidades, aun a riesgo de traicionar sus mejores logros y entrar en una fase de decadencia. Ni siquiera los más acérrimos detractores de la idea del progreso del arte negarán la conveniencia de dicha búsqueda, como indicador de la creatividad y salud espiritual, de un artista en particular y de toda una cultura, y no dejarán de solicitar mayores partidas presupuestarias para generar las condiciones que ello demanda. Pero, curiosamente, este consenso se pierde cuando pasamos al terreno del arte popular, pues aquí no rige la teoría estética, sino la ley férrea del folclore, ciencia sospechosa y hasta negada como tal por varios especialistas, que a pesar de su purismo doctrinario, con frecuencia tolera en sus prácticas el tipicismo y la cultura de masas y hasta pacta con ellos. En un principio, antes de caer bajo la égida del positivismo (lo cual ocurrió alrededor de 1880), se trataba de un intento romántico de apresar «el alma del pueblo», concebida como un ente estático y no dinámico, conforme a los patrones del sustancialismo filosófico que nutría entonces al nacionalismo burgués. Como secuela de ello, hasta el día de hoy existen críticos, intelectuales y hasta antropólogos convencidos de que los artistas, tanto indígenas como de otros sectores subalternos (aunque, por lo común, no se los considera artistas, sino meros artesanos), deben no solo ser fieles a su tradición, sino también repetirla ciegamente, pues, de lo contrario, no la estarían preservando sino pervirtiendo, cediendo a la aculturación. De acuerdo con este criterio, todo

desarrollo evolutivo se traduciría en una lamentable pérdida de identidad. La repetición no es vista como fosilización de un espíritu, sino como saludable signo de permanencia, de resistencia frente a una modernidad que rinde culto al cambio por el cambio mismo. Tan curiosa teoría muestra la vigencia del culturalismo norteamericano y toda la antropología colonialista, que niegan la existencia, en las sociedades colonizadas, de potencias endógenas capaces de conducir a un cambio evolutivo, por considerar que ellas están fuera del tiempo lineal de la historia, encerradas en el tiempo circular del mito, tema al cual ya nos referimos. Respecto a los tarahumaras de México, escribía Antonin Artaud: «Las verdaderas tradiciones no progresan, ya que representan el punto más avanzado de toda verdad. Y el único progreso realizable consiste en conservar la forma y la fuerza de dichas tradiciones».[88] Una afirmación semejante halaga a la poesía, pero no a la verdad científica, pues incluso los mitos más perdurables precisan reestructurarse para no perder vigencia, como se deriva del análisis diacrónico de la religiosidad indígena y popular.

Lo que torna a este pensamiento especialmente pernicioso es su marcada tendencia a cristalizar en políticas culturales que proclaman la inmovilidad del arte subalterno y salen al cruce de todo intento renovador, considerándolo una corrupción de las formas tradicionales. Tal práctica nos remite a lo que Toynbee llamara petrificación cultural, lo cual era, para él, un signo inequívoco de la decadencia de las civilizaciones. La define como un ensayo, condenado al fracaso, de mantener incólume el estilo ancestral a través del empleo de medios mecánicos y hasta de la fuerza, lo que termina de quitar a los restos del estilo la más leve huella de vida. Inducir a los artistas populares a que se limiten a realizar fieles remedos de las creaciones de sus antepasados es no solo ahondar su dependencia, sino también pretender abolir su creatividad, el libre juego de ese rasgo humano por excelencia que es la imaginación, la cual marcha siempre hacia nuevas formas a partir de

[88] Antonin Artaud: «Los ritos de los reyes de la Atlántida», en *Los Tarahumara*, Tusquets Editores, Barcelona, 1985.

las anteriores. Resulta, además, absurdo responder al temor de que la aculturación termine destruyendo las culturas populares con el congelamiento histórico de estas, pues difícilmente habrá progreso social con estancamiento cultural, y esas estructuras fósiles terminarán siendo arrasadas por la dinámica de la sociedad dominante.

Todo acto connivente con la inhibición de las posibilidades de desarrollo del arte subalterno sirve, como ya se dijo, para incrementar la distancia cultural entre las sociedades dialécticamente confrontadas —brecha evolutiva en la cual se ceban la discriminación racial y clasista—, así como para ahondar el complejo de inferioridad del oprimido y el de superioridad del sector dominante. La pérdida de fe en las posibilidades de la propia cultura para mejorar la situación personal y asegurar una vida digna lleva a cristalizar lo que en otros libros definí como identidad negativa, pues se la considera incapaz de emerger del largo estancamiento en que la sumió la situación colonial. Una vez cristalizada esta forma de identidad, los individuos sienten la tentación de volverle la espalda, y, desidentificándose con ella, renuncian a su historia, buscando la salvación en el proceso aculturativo, o sea, en el camino que lleva a la pérdida de su identidad y la asunción de otra ficticia que, más que un ser, expresa un deseo desesperado de integrarse a la sociedad o sector dominante, de ser reconocidos un día como miembros de ella.

La sociedad dominante, acaso preocupada por el fenómeno posmoderno que conduce a la desaparición de las grandes memorias colectivas que vertebran la vida social y su reemplazo por una memoria fragmentada en múltiples mosaicos sin unidad y puentes firmes entre sí, parece buscar consuelo en la fosilización de la memoria de los sectores subalternos, como si sustraerlos al cambio fuera preservarlos (y preservarse) del cataclismo. Y para fosilizar la memoria, se fosiliza al arte y los aspectos más dinámicos de la cultura, encerrándolos en vitrinas. Si no es esta la razón de fondo, ocurre también que, al fosilizar el arte y el conjunto de la cultura por la vía del folclore, se fosiliza la memoria, quebrando así sus nexos con la vida. Congelar las formas es asimismo congelar la vida, porque la

vida —tal como decía Henri Focillon— es forma, y la forma no es más que el modo en que acontece la vida. Si la forma, por otra parte, atrae a los significados, una forma «museificada» no puede capturar los significados flotantes del momento actual, sino los desechos de la historia.

La violencia colonial, desplegada durante varios siglos, destruyó la edad de oro de las culturas originarias, las cuales solo nos presentan hoy, aunque sin dejar de sorprendernos a menudo, restos desestructurados de su imagen del mundo y su concepción del arte. Los objetos que circulan en estas prácticas simbólicas son arrojados a ese cajón de sastre llamado artesanía, cuyo estudio corresponde al folclore y la antropología, no a la teoría del arte. El análisis que allí se hace de las obras suele limitarse a ese minucioso descriptivismo que caracteriza al espíritu necrófilo y que, por lo general, resulta no solo un método de inmovilización cultural, sino también un modo de soslayar el latido de la vida y, sobre todo, el campo de las significaciones profundas, por el cual teme aventurarse, pues nada sabe de poesía y le faltan alas para el vuelo. Ocurre asimismo que el folclore precisa de cierta cosificación para apuntalarse como ciencia, pues la movilidad extrema de su objeto lo invalidaría como tal, convirtiéndolo en un pobre registro de un momento fugaz de una cultura. El arte popular, entendido como un proceso dinámico y autogestionado, vacía las vitrinas del folclore, recuperando el control de sus obras, las cuales se insertarán plenamente en la cotidianeidad del grupo, con miras a incrementar la calidad de su existencia en todos los órdenes y no tan solo en el cultural.

Cabe señalar que, por lo general, el folclore no se preocupó en devolver a los pueblos relevados, y a menudo ni siquiera a sus mismos informantes, los frutos de sus investigaciones, suponiendo que a estos no les interesaba mayormente, o que sería de todos modos un gesto inútil ante lo irremediable de su destino. Nunca comprendió que justamente en dicho fatalismo, y no en las oscuras determinaciones de la Historia, con su mito del Progreso, está inscrito el decreto condenatorio, pues de apoyarse esa dinámica que lleva al pueblo a reelaborar conscientemente su cultura, retroalimentándola con la

devolución, asistiríamos a un sorprendente florecimiento. El folclore muestra asimismo la tendencia a exaltar los aspectos conservadores de la cultura, que de hecho han servido a la dominación del pueblo, a abolir su dimensión de profundidad y limar hasta a la caricatura y el grotesco sus aristas contestatarias. Así, en las fiestas populares no se exaltan los aspectos festivos, «paganos» y críticos del orden social, sino los piadosos, los que respetan y hasta exaltan el orden existente, toda forma de sometimiento a los símbolos e instituciones con los que esos pueblos fueron sometidos.

El arte, para las sociedades subalternas, no puede apartarse del proyecto liberador, por lo que fosilizar lo que lleva ya siglos de estancamiento constituye un detestable mecanismo de dominación. Descongelar el arte, por el contrario, es la mejor forma de descongelar la historia y el imaginario social, abriendo así nuevos rumbos a la cultura.

6. El desarrollo del arte popular

La conservación, entonces, no puede ser nunca la política a seguir en el ámbito de las culturas subalternas, y especialmente en lo que atañe al arte, por el papel destacado que él juega en la esfera simbólica. Además, ella constituye hoy un mal método de resistencia, por ser estático y no dinámico, o sea, por rehuir esa ofensiva cultural que caracteriza a la descolonización, a todo intento de romper la condición subalterna. La conservación podrá mantener la validez de una forma, pero a riesgo de estereotiparla, de fosilizarla o de, al menos, restarle vitalidad. La asimetría entre dos o más sistemas estéticos no se eliminará nunca deteniendo la marcha del más rezagado, sino más bien con la actitud contraria, que pasa por imprimirle una fuerte dinámica niveladora. Claro que esta no puede consistir en producir el mismo tipo de arte que el sector dominante, adoptando su canon estético, sino obras diferentes en lo formal y conceptual, pero, a la vez, capaces de situarse en un nivel semejante de calidad. Aún más, hasta debe intentar superar el modelo dominante en cuanto a su profundidad conceptual y grado de elaboración formal, pues, cuando esta superioridad se torna evidente, los mecanismos de discriminación

se desploman como un castillo de naipes y el arte subalterno puede así dejar de serlo, al conquistar los espacios de mayor prestigio de una sociedad.

Sin embargo, el camino que con frecuencia ha seguido el arte subalterno para alcanzar este reconocimiento de los sectores dominantes ha sido la mimesis, proceso que parte de la adopción de todas —o casi todas, pues a veces se intenta estampar una leve marca de identidad en un plano secundario, del mismo modo en que los artistas indígenas de la Colonia pintaban una planta o fruto americano junto a los pies de una virgen católica— las reglas del sistema estético dominante, tratando así de ascender en la esfera del prestigio con su mismo lenguaje y escala de valores. Esto implica un proceso de cambio aculturativo, cuyos avances son ficticios, pues no hacen más que privar al arte subalterno de sus restos de autonomía y desdibujar sus rasgos de identidad. Se estará así abandonando la propia historia del arte para situarse en otra historia y asumir los ejes simbólicos y patrones estéticos ajenos como si fueran propios. Este hacerse cargo de una historia y hasta de una problemática ajenas como si fueran propias es la más lamentable prueba de sumisión, de renuncia al desarrollo de las propias posibilidades, tal como lo señalara Marta Traba muchos años atrás.

O sea, por la vía del desarrollo aculturativo no se logrará nunca una descolonización del mundo simbólico, sino que, por el contrario, se profundizará la dependencia. Por acarrear la pérdida de la identidad y la sumisión en lo concerniente a los contenidos simbólicos y los patrones estéticos, a la postre resulta más perniciosa que la actitud conservadora, pues la resistencia cultural, a fin de cuentas, fue un método practicado durante siglos por los pueblos indígenas y las minorías nacionales, el cual les permitió preservar su cultura de las presiones y represiones del orden colonial, aunque al precio, como se dijo, de ahondar esa brecha en que se alimenta la discriminación, al no producir respuestas actuales, oponibles en un mismo nivel, que puedan presentarse como verdaderas alternativas.

El único cambio que se concilia, y hasta se identifica, con la descolonización es el evolutivo, que pasa por la exploración de los recursos de la propia cultura para potenciarlos y producir

así, desde la propia matriz simbólica, obras más avanzadas en lo conceptual, más ricas y profundas en su contenido, y también más elaboradas en lo formal. Este proceso implica, sobre todo, una innovación, aunque probablemente tendrá que apelar también a los préstamos culturales (o sea, a la adopción selectiva y la adaptación de elementos ajenos), especialmente en el campo de los medios de producción artística y en lo técnico. Asimismo se suele incorporar los símbolos ajenos, pero no sin resignificarlos y hasta invertir su sentido, para poner en evidencia su función colonizadora o recuperarlos desde otra mirada, lo cual puede ser válido incluso para los elementos de la cultura de masas. Si no opera una verdadera adopción selectiva, no estaremos ante un préstamo cultural, sino ante lo que Bonfil Batalla caracterizó como cultura impuesta, para diferenciarla de la cultura apropiada. Si frente a los símbolos fuertes de la cultura dominante no hay una resignificación, probablemente se estará ante una aceptación fascinada y pasiva (es decir, acrítica) de ese orden de valores, la cual ha sido, en el Tercer Mundo, la forma más miserable de colonialismo cultural, que se podría denominar «autocolonialismo» si no fuera porque este camino no se emprende si no existe un sistema de poder que lo aliente o induzca de algún modo, premiando la deserción de la propia cultura.

El desarrollo evolutivo del arte no debe entretenerse con lo híbrido, como quien juega a entrar y salir de la modernidad dominante, pues la descolonización exige, fundamentalmente, cierto esfuerzo de depuración, sin el cual no resultará fácil revitalizar el arte, del mismo modo en que, para revitalizar un cultivo, se elimina la maleza.

El desarrollo evolutivo del arte subalterno debe ser también acompañado por una crítica que describa su proceso histórico y destaque su particularidad y su valor, tarea a la que a menudo se convoca a intelectuales y artistas del sector ilustrado dispuestos a brindarle un apoyo desinteresado, lo cual, en muchos casos, resultó altamente fructífero, mostrando que esa alianza es la vía más eficaz para enfrentar la cultura de masas. Por eso, tal crítica del arte realizada desde afuera debe superar, hasta donde le sea posible, no solo toda forma de

etnocentrismo y prejuicios elitistas, sino también las concesiones populistas, ese favoritismo un tanto romántico que suelen inspirar quienes se hallan en una situación desfavorable, pues solo el rigor de la verdad ayuda a sortear los escollos y crecer. Dicha crítica, además de contextualizar la producción simbólica subalterna en su propia historia y ponerla en valor según sus códigos, debe situarla asimismo dentro de la cultura nacional, para no dejarla confinada en un reducto privativo. Otra forma valiosa de apoyo al arte subalterno que suelen realizar los sectores ilustrados es ayudarlo a conquistar un mercado digno, lo cual implica, por un lado, lograr precios que remuneren el esfuerzo creativo, y por el otro, deslindar esas obras de los subproductos de la cultura de masas y los remedos que los bastardean (como, por ejemplo, el arte «navajo» realizado por los blancos que ha prosperado en Estados Unidos y que suele ser más barato y de menor calidad que el producido por tal grupo étnico, compitiendo con él).

Cabe señalar que las políticas de desarrollo cultural enfocan de un modo preferente o exclusivo a la cultura ilustrada, llegando, en el mejor de los casos, a promover como representativas de la cultura nacional las obras de algunos artistas que se nutren de valores, formas y técnicas populares, pero se detienen, llenas de dudas, ante las culturas subalternas, a las cuales no pueden entender fuera del prisma deformante del folclore, cuyos estereotipos ya estudiamos. Y si logran sortear este escollo, suelen caer en el simplismo de plantear el desarrollo cultural y artístico de estas culturas como una «elevación» hacia las alfombras de la cultura ilustrada dominante (y aclaro que dominante porque también, con creciente frecuencia, se perfila ya una cultura ilustrada en las minorías étnicas y nacionales, e incluso en los mismos sectores populares de la sociedad nacional, por haber artistas de esa extracción que, pudiendo optar, prefieren abroquelarse en ella y no adscribirse al sector dominante). Bajo esta concepción, desarrollo cultural sería que un indígena pudiera asistir a la ópera, leer los clásicos de la literatura occidental o sumarse a los movimientos plásticos metropolitanos, mientras sus propios valores siguen siendo relegados, privados de toda posibilidad

de expresión y crecimiento; eurocentrismo radical en el cual a menudo han coincidido la izquierda más dogmática y los teóricos de la burguesía.

Quien asume la tarea de apoyar el desarrollo de la cultura y el arte popular ha de tener presente que, así como hay, en estos, aspectos contestatarios que resultan estimulantes y fácilmente transferibles a contextos y prácticas simbólicas ajenos, hay otros, retardatarios, que de hecho han servido para perpetuar la opresión y trabar todo intento de actualización histórica, pues la cultura dominante apela a ellos cuando quiere aplicarse un ligero barniz vernáculo y posar de tradicionalista. También suele cebarse en tales aspectos cierto nacionalismo burgués que todo lo congela y estereotipa, con el propósito de soslayar las guerras que se libran cotidianamente en el plano simbólico para abrir camino y acompañar los procesos de emergencia de los sectores subalternos.

Como plan de trabajo compartido, o participativo, en una obra anterior propuse las siguientes medidas para despejar el camino a la descolonización cultural: 1) denunciar los aspectos de la tradición que, de hecho, han venido sirviendo a la dependencia cultural, para, luego, intentar desalienarlos; 2) redimensionar creativamente, en el contexto actual, los aspectos de la tradición que se consideren positivos para la construcción de nuevos modelos; 3) criticar y combatir los elementos culturales introducidos por el sistema dominante en tiempos más recientes que se consideren contrarios al proyecto popular; 4) activar la innovación dentro del propio proceso e incorporar, por adopción selectiva, elementos nuevos que puedan contribuir al desarrollo de la propia cultura; y 5) asumir plenamente el control de la propia imagen y de los resortes de la cultura, para ser los primeros beneficiarios de ella y sus únicos administradores.

En el apartado anterior se habló de la conveniencia de una confrontación crítica del arte popular con prácticas semejantes de otras culturas, para abrirle nuevas vetas y potenciar, así, su desarrollo evolutivo. No obstante, si no convergen otros elementos, como capacitación y transferencias tecnológicas, recursos económicos suficientes y mercados dignos, la confrontación puede resultar frustrante y hasta culminar en una pérdida de identidad. Pues si bien los préstamos culturales son factores de cambio, solo el arte consciente de su significación social y que ha logrado definir su propio estilo puede sacar buen partido de una confrontación intensa, creando obras que lo fortalezcan. Quien no ha definido aún su propio estilo, o no ha tomado plena conciencia de sus propios valores en el campo de la producción simbólica, corre el grave riesgo de dejarse llevar por el modelo dominante o el subalterno más elaborado. Tenderá a copiarlo, o se entregará al facilismo de las formas híbridas. Esta pérdida de rumbo también suele llevar al llamado «arte transaccional», aquel que utiliza una temática propia, pero adhiriéndose, en lo formal, a cánones metropolitanos que incluso pueden haber caducado en su lugar de origen, como el que indujo a ciertos artistas a caer en un academicismo proletario. Estas transacciones nada tienen que ver con el verdadero desarrollo del arte, sino que, por el contrario, oscurecen su camino. Tampoco constituyen una senda conducente las tan cacareadas modas de los «nuevos lenguajes», búsquedas superficiales de modos de expresión que a menudo no pasan de ser meramente retóricas o anecdóticas, por carecer de vuelo poético y de propuestas estéticas reales, e implicar, en definitiva, una renuncia a la dimensión de profundidad, una banalización del arte, dirigida a sostener esa desertificación del mundo promovida por la cultura de masas y el pensamiento único. Por cierto, esto afecta también a las culturas subalternas, las cuales no pueden, dada su situación, permitirse obras que no digan nada, que no sean una expresión de las tensiones y conflictos de su sociedad, como si lo único que definiera hoy al arte es el soporte, el mero despliegue de una técnica, y no importara el significado, sino el puro significante que, de este modo, instaura su dictadura.

El concepto de progreso del arte dio lugar a arduas discusiones en el terreno de la estética, y sería farragoso extenderse en ellas. Frente a quienes negaron de plano tal concepto, Adorno aclaró que el progreso del arte sería tan solo el proceso de espiritualización del mismo, advirtiendo que dicho proceso no es lineal. O sea, quedarían así descartadas las líneas evolutivas

trazadas antes por Wolfflin para las artes plásticas, en contradicción con sus mismas tesis relativistas, que iban de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de lo múltiple a lo unitario (entendido como unidad de la composición), tesis que, de más está decir, no soportan una confrontación con las prácticas universales.

Pero al hablar de «espiritualización», Adorno pierde también la perspectiva universal, pues esta no es más que una de las vías que puede tomar el desarrollo del arte, importante sin duda, pero no la única y ni siquiera la principal. Para una cultura que siempre ha dado un especial relieve a lo espiritual, impregnando con su sustancia todas sus manifestaciones, ¿qué puede significar el verbo «espiritualizar»? Lo mismo sucede cuando se quiere tomar como parámetro de este proceso el paso de lo concreto a lo abstracto, pues a menudo el arte comienza por la abstracción (hablamos ya de las placas de piedra con incisiones y relieves geométricos de la cultura Valdivia de Ecuador, bautizados como «cosmogramas» por Alexander Hirtz, las cuales se remontan a unos cinco mil años atrás) y, desde ahí, avanza hacia lo concreto, aunque sin dejarse tentar por un realismo extremo, de puro remedo de las formas naturales, buscando siempre combinaciones de ambos.

Debemos ceñir aquí el problema al ámbito de las culturas subalternas o, al menos, al de aquellas que escapan a la concepción occidental del arte, es decir, ese arte de las márgenes que Hanna Arendt llamó «la tradición oculta». Dicha tradición se manifiesta en estilos a menudo bien definidos, por lo que habría que preguntarse si los cambios de estilo a los cuales acostumbra llevar la vía evolutiva estarían implicando un corte con la tradición, un situarse fuera del proceso histórico de tal arte. La respuesta es no, porque el concepto de tradición trasciende los aspectos formales del estilo y suele descansar más bien en la práctica artística en sí. La textilería andina, por ejemplo, es milenaria, y cada cultura utilizó motivos, materias primas y técnicas diferentes, y en el curso del tiempo las fue modificando sin salirse, por eso, de su cauce histórico. Varias veces reelaboraron sus motivos en una dirección o en otra, sin que este cambio implicara una ruptura con la tradición ni se lo presentara como tal, incluso cuando incorporaban influencias de las culturas vecinas, pues dicha apropiación era fruto de un proceso selectivo y adaptativo en el cual el grupo introducía sus propios cánones estéticos y nuevas funciones. Si, en el África Occidental, se observa el arte, también más que milenario, de figuras de bronce realizadas con la técnica de la cera perdida, veremos que la tradición pasa, en lo sustancial, por esta técnica, con sus connotaciones simbólicas y el lugar social que la cultura asigna a dicha práctica, y no por los estilos formales, los cuales fueron modificándose a lo largo del tiempo, acercándose y alejándose del naturalismo, sin que tales orientaciones estilísticas fueran vistas como evolutivas o regresivas. Aún más, los estilos pueden ser varios en un mismo momento histórico, o existir un estilo masculino y otro femenino, uno de niños y jóvenes y otro de adultos. Se comprueba así que los cambios de estilo no suelen implicar, en el arte subalterno, una ruptura con la tradición, pues lo normal es que el artista siga habitando esa tradición y procure legitimar sus innovaciones formales y temáticas mediante sus mismos parámetros, pues no hay más criterios de interpretación que los proporcionados por ella. La tradición, entonces, no es algo que se deba repetir ni congelar, sino un conjunto de representaciones del mundo en las cuales un pueblo se desenvuelve, el espacio simbólico sobre el que crea.

Claro que, cuando se ingresa en el terreno de lo sagrado, la tradición se muestra más cuidadosa y vigilante, pudiendo llegar incluso a reprimir duramente el cambio introducido en la forma (representación) de una deidad, y hasta en el estilo en el cual se expresa esa forma. Las formas, por otra parte, vienen atadas a significados densos con los que no se puede jugar. Entre los chamacoco, nos dice Ticio Escobar, Ashnuwerta prescribe reglas exhaustivas acerca del atuendo de cada uno de los Anábsoros, así como el sentido preciso de cada pintura corporal, de los colores, las plumas de cada especie de ave, así como de la coreografía y el modo en que cada participante debe poner en escena al dios que representa. Si el concepto de desarrollo del arte, como estamos viendo, resulta bastante relativo, mucho más lo es cuando nos instalamos en la zona sagrada.

Para dotar de un alcance universal al concepto de desarrollo artístico, hay que apartarse de la concepción occidental de progreso humano e incluso de toda ideología evolucionista, sea unilineal o multilineal, para entenderlo tan solo como el paso de una instancia a otra, de un plano o estilo a otro, sin entrar a considerar, en abstracto, cuál es superior o inferior. En el terreno del arte subalterno, la idea de desarrollo nos remite a la de descolonización, de desbloqueo de su proceso histórico, trabado por las imposiciones coloniales. Ello sin duda llevará a formas más elaboradas, más bellas si se quiere, sin que deba entenderse esa mayor elaboración como un proceso de abstracción, de sublimación y síntesis de las formas, pues el naturalismo de los bronces de Benín, por ejemplo, no es inferior a la abstracción y la síntesis apreciables en las hermosas tallas de los bambara y otros pueblos del África Occidental. El desarrollo implica también mayores posibilidades creativas, el acceso a nuevas tecnologías y la disposición de crecientes recursos materiales canalizados hacia el arte, así como una capacitación que refuerce los mecanismos tradicionales de transmisión cultural. O sea, lo que aquí llamamos desarrollo del arte se subsumiría, en gran parte, en el concepto de desarrollo de los medios de producción artística.

Puede haber un desarrollo sin cambio de estilos ni de orientación. Otro, en el cual se modifiquen, sí, los estilos del arte, pero no la orientación. Y finalmente, lo que implica ya casi una revolución estética, otro que se manifieste en un cambio de orientación, que sin duda arrastrará a los estilos tradicionales. El concepto de orientación del desarrollo artístico elimina de cuajo los últimos resabios del evolucionismo unilineal, porque se monta sobre ejes que no pueden situarse fácilmente en escalas jerárquicas. En algún momento no lejano de su historia, las dos parcialidades de los chamacoco tomaron una dirección distinta, como ya vimos al hablar del cuerpo. Los ebytoso, presionados por los padres salesianos, dejaron el ritual de los Anábsoros para volcarse a la realización de objetos artesanales destinados al mercado. Los tomaráho, por el contrario, desdeñaron las artesanías, a pesar de que ellas podían constituir una importante fuente de ingresos, y orientaron todo su arte hacia

el cuerpo, para ser desplegado en la fiesta de los Anábsoros. El arte centrado en el cuerpo es común entre las tribus nómades del África Oriental y otras partes del mundo, porque en sus continuas migraciones no pueden cargar con objetos pesados e innecesarios; pero se explica menos, o se explica con otras razones, en el caso chamacoco, quienes ya se encuentran sedentarizados, más allá de sus largas excursiones de caza por el interior del Chaco. En los últimos tiempos, los ebytoso empezaron a recuperar la fiesta de los Anábsoros, revalorizando el arte del cuerpo, mientras que los tomaráho han comenzado a fabricar artesanías, en un intento de paliar una miseria económica que los amenazaba con la extinción, aunque aún sin transferirles altos contenidos simbólicos.

El pase del arte corporal a los objetos, o viceversa, es una de las posibles formas de cambio de orientación en el arte subalterno. Otra línea puede llevar al descuido de los objetos realizados con una clara intención estética y su designificación para ahondar en su espiritualidad o calar en los conceptos que vertebran la cultura, y que se expresan más en la música, la danza y la literatura, oral o escrita, que en los objetos. Una línea de especial valor es la que apareja un cambio de sensibilidad, punto en el cual nos remitimos a lo ya dicho sobre ella al abordar los fundamentos de la estética. La sensibilidad condiciona y modela los sentidos, lo cual implica un cambio de la percepción visual.

Como un criterio práctico, que no implica una adscripción a esquemas evolutivos, sería posible señalar tres vías para el desarrollo del arte subalterno, a saber: 1) dar una mayor elaboración y belleza formal a los elementos visuales que proporciona la tradición, sin modificar la técnica ni el soporte; 2) crear o introducir nuevas técnicas o soportes artísticos, en los cuales se volcarán las formas tradicionales tomadas de otros soportes; y 3) crear o introducir temas nuevos, utilizando para ello técnicas y soportes tradicionales.

El primer camino es el más común, y se da cada vez que los artistas populares imprimen a sus obras una mayor elaboración formal, perfeccionándolas de acuerdo con sus propios patrones estéticos. Como se dijo, el mayor o menor grado de abstracción

no ha de verse como un progreso en sí, pero lo será la mayor calidad del resultado, siempre que esta sea reconocida en el propio contexto cultural y no sea considerada una corrupción de las formas por los sectores más lúcidos del grupo, pues tal rechazo nos obligaría a incorporar al análisis crítico el proceso de aculturación que opera en dicho contexto. En efecto, no es lícito aceptar como desarrollo del arte experiencias que solo la cultura dominante reconoce como tal y exalta, mientras que el entorno social al cual pertenece el artista no se identifica con su obra y hasta le niega validez.

Un ejemplo de la segunda vía sería iniciar a una comunidad en el arte del tapiz, recogiendo en estas obras diseños tradicionales que aparecen en otros soportes; e ilustrando la tercera alternativa, tenemos las pinturas de escenas de la vida cotidiana que hacen sobre papel amate los nahuas de Guerrero. Este papel, que fabrican los otomíes, antes solo era usado para pintar dioses y seres sobrenaturales benignos y malignos que influían en el destino de los hombres, y también los códices. Tales vías pueden darse por separado, pero comúnmente se combinan de diversos modos.

Lo que no deja de tener un alcance universal es la distinción que hicimos, en el caso de la cultura y el arte, entre desarrollo aculturativo y desarrollo evolutivo. El adjetivo «evolutivo» se usa aquí para señalar solo la dirección del proceso de cambio, cuando este potencia lo propio y le abre un cauce mayor, lo cual seguramente se traducirá también en una mayor elaboración de las obras de arte.

7. Mestizaje y sincretismo en el arte

Parece ser común que, en los países por donde pasó o aún sigue actuando alguna forma de colonialismo, se acuñen distintos embustes ideológicos para reivindicar, como particularmente valiosas, las mezclas que, tanto en lo biológico como en lo cultural, generó la invasión del territorio, las cuales a menudo se usan para negar la persistencia de pueblos y tradiciones culturales diferentes y exaltar el hibridismo. En lo que respecta a la población, el llamado mestizo frecuentemente no es más que un miembro de las etnias originarias que se niega o no se asume como tal, por temor al estigma que pesa sobre su identidad y la discriminación que este conlleva.

Refiriéndose al caso del Perú, apuntaba Lumbreras que se apelaba al término «mestizo» por temor a reconocerse como un indígena que asimiló aportes de Occidente. Lo indígena es visto así como un pasado romántico del cual nadie se hace cargo de un modo personal, identificándose como tal. Esta tercera posición resulta cómoda, pues permite denostar a los invasores europeos de antes y no impide programar la existencia como si ahora se fuera parte de ellos, del mismo modo en que la exaltación orgullosa de los logros indígenas de antes tampoco impide segregar a los indios actuales. Ser mestizo, entonces, es no tener que cargar con el estigma de los antepasados genocidas ni con lo que significa ser indígena en el presente; es pensar y actuar como europeo con un anecdótico matiz local de sabor nacional.[89]

Una cosa es admitir la intensidad del mestizaje operado, tanto en lo biológico como en lo cultural, a partir de la conquista del territorio por una potencia colonial, y otra, muy distinta, querer aplanar hoy las identidades específicas que subsisten con la panacea del mestizaje compulsivo, como hizo el indigenismo en América, al propugnar un mexicano o un peruano únicos. Los pueblos originarios llamaron «mesticismo» a esta política etnocida, condenándola de un modo explícito.

En todo caso, la actitud científica no pasa por exaltar, en bloque, el mestizaje cultural, sino por rastrear en cada hecho el origen de sus componentes y la forma en la cual se fueron imbricando, que pudo ser forzada, inducida o libre. Esto último tiene su importancia, pues un proceso que se dio libremente siempre resultará más respetable que aquel que se operó con métodos violentos. La imbricación puede darse sin que desaparezca la matriz dominada, pero con frecuencia ocurre que la nueva forma cultural se obtiene con una pérdida importante. En dicha circunstancia, lo que corresponde es comparar lo perdido con lo ganado, ver si el nuevo producto es más rico,

[89] Cf. Luis Guillermo Lumbreras: «Cultura, tecnología y modelos alternativos de desarrollo», en *Amerindia hacia el Tercer Milenio*, INI, México, 1991; p. 39.

complejo y coherente que los elementos destruidos para conformarlo. Se podría decir lo mismo del conjunto de valores que constituyen una cultura, lo cual implica preguntarse si esa cultura mestiza resulta más digna, profunda y coherente que las matrices confluyentes en su conformación. Para Darcy Ribeiro, las sociedades resultantes de un mestizaje suelen ser más pobres, culturalmente hablando, que las de partida.

Otro elemento muy usado para negar la autonomía de las culturas en la esfera de lo sagrado es el sincretismo. En el caso de América, se exalta especialmente el que se habría operado entre las religiones indias y negras, por un lado, y el cristianismo, por el otro. Se debe señalar, en primer término, que lo que se da en llamar «sincretismo» es el fruto más patético de la violencia colonial, al cual se llegó por dos caminos. En primer lugar, por una manipulación instrumentada por el orden dominante para que los colonizados reconocieran en la religión impuesta los atributos de sus propios dioses y no se abroquelaran en ellos, defendiendo así la totalidad de su sistema simbólico; la otra vía consiste en un desesperado enmascaramiento que de su religión hace el colonizado para poder seguir practicándola. Claro que, en estos casos, con el paso del tiempo, la máscara se va pegando al rostro, confundiéndose con él, y se genera una dinámica que lleva a no verla ya como una simulación protectora, sino como una parte de la propia realidad cultural y religiosa, como una forma de aplacar o, incluso, de suprimir las tensiones internas del sistema simbólico. Una cosa es reconocer y estudiar los productos de esta violencia, y otra, muy distinta, entregarse a un elogio acrítico de ellos, el cual impide ver que, en la mayoría de los casos, no existe un verdadero sincretismo, una imbricación profunda, sino tan solo una mera yuxtaposición que empobrece por igual a los mundos simbólicos que entraron en su configuración, o incluso —lo que es más frecuente— un proceso de apropiación selectiva y resignificación de algunos elementos de la religión impuesta, para convertirlos en armas de la resistencia cultural. Así, durante la Guerra de Castas de Yucatán, una cruz parlante instalada en una iglesia «ordenaba» el saqueo y la quema de templos católicos. A este caso paradigmático pueden sumarse, entre otros

muchos, el movimiento de Taki Onqoy, en el Perú del siglo XVI; la confederación guaraní formada por el cacique Yaguacaporo, quien, entre los años 1635 y 1637, dirigió una rebelión contra los jesuitas, presentándose como una divinidad reencarnada, y en tal carácter, eligió a sus apóstoles, nombró obispos, mandó a construir templos y bautizó a sus neófitos; y el de la Iglesia Tzotzil de los Altos de Chiapas, fundada en 1868 por un movimiento milenarista de los chamulas.

A propósito de esto, señala Martínez Furé que la conjunción de elementos del orden sagrado no es casi nunca una imbricación profunda, sino una mera yuxtaposición que afecta solo algunos aspectos del ritual, y que se desvanece cuando se deja las manifestaciones externas del culto para entrar en las capas profundas del sistema simbólico. Además de la dialéctica entre el catolicismo, como religión dominante, y las religiones afrocubanas, este autor estudió la interacción de estas últimas entre sí, donde vio repetirse dicho fenómeno. La regla de Osha o santería, de mayor prestigio en este ámbito, había asimilado elementos de las religiones congo y arará, así también como del espiritismo, sin que esto desplazara de su centro los componentes fundamentales de la regla de Osha, de origen yoruba o lucumí.[90] El aporte de Martínez Furé nos permite distinguir dos tipos de sincretismo: uno asimétrico, que opera entre una religión dominante (catolicismo) y otra de condición subalterna (santería), y otro simétrico, que se da mediante una interacción entre grupos de condición subalterna, lo cual nos coloca en el campo de la apropiación cultural realizada por una matriz que actúa con cierto margen de libertad, sin que medie la violencia de la relación colonial.

La negación de la matriz cultural originaria, que comúnmente apareja la exaltación del mestizaje, suele ir acompañada por una recuperación mitificada de ella por parte de la sociedad mestiza. Es exaltada en los discursos oficiales como algo del pasado, o sea, sin presencia actual, pues quienes se ven por las calles son «mestizos», miembros de una nueva matriz.

[90] Cf. Rogelio Martínez Furé: *Briznas de la memoria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004; pp. 90-91.

A modo de responso, se salvan algunos elementos artísticos relacionados con esta identidad, pero no como algo vivo que desea reelaborarse y proyectarse, sino como restos de su pasado glorioso. Aún más, en forma recurrente se lo vincula a museos antropológicos y zonas arqueológicas abiertas al público, es decir, a un mundo muerto, o casi. Muy pocos se interesan en estudiar cómo esos pueblos persisten bajo la máscara del supuesto mestizaje y cómo actualizan su mundo simbólico tratando de plasmar su propia modernidad, como una respuesta a la agresión cultural que renueva el viejo colonialismo.

No se debe confundir la pérdida de identidad de los pueblos, como resultado de un orden de dominación, con el mestizaje cultural, del mismo modo en que no se puede llamar mestizaje biológico a la fuga de la identidad producida por la discriminación y otras fuerzas etnocidas que traban, y a menudo anulan, la continuidad histórica de un pueblo como unidad social y culturalmente diferenciada. A causa de estas deserciones masivas, en muchos contextos históricos el mestizo devino un ser ficticio, porque su identidad es, en esencia, negativa, como ocurre en Guatemala con los ladinos: ser ladino no es, allí, ser algo específico, propio, sino únicamente no ser indio, como advierte Germán Bockler.

En la esfera del arte, este manejo ideológico o superficial del concepto de mestizaje llevó a presentar, como tales, obras producidas por miembros de las sociedades dominadas, que no solo son totalmente ajenas, en lo formal, a su propia tradición, sino que incluso exaltan los símbolos con los cuales los humillaron y dominaron y presentan a los suyos como vencidos para siempre, sin futuro. No se puede, en verdad, llamar mestizas a estas obras, pues son solo manifestaciones del arte colonial realizadas por nativos, del mismo modo en que los constructores de pirámides y palacios indígenas fueron convocados para construir catedrales y mansiones para los conquistadores. Tal criterio no se modifica en los casos en que, comúnmente apelando al naturalismo propio de la estética dominante, los artistas incorporaron elementos de su propia realidad a las telas, frescos o esculturas, como meros adornos o travesuras toleradas, y hasta autorizadas, por el ojo del amo.

Claro que puede existir un verdadero arte mestizo, mas, para obtener tal condición, debe situar en un mismo plano los elementos formales y simbólicos de las matrices que lo configuran y no negar, en lo ideológico y estético, a la matriz más débil, es decir, a aquella que fue objeto de la acción colonial. Para que un arte sea mestizo no basta que tome al mestizo o a su realidad como tema. Deberá incorporar, también, sus tradiciones plásticas, su tratamiento de la forma y los colores, así como de la composición y la perspectiva. O sea, ambas estéticas deben ser consideradas por igual. De hecho, era esto lo que proponía Carlos Mérida en su crítica al muralismo mexicano. Una obra verdaderamente mestiza no puede tipificar ni folclorizar una de las fuentes, ni acogerse a un didactismo escolar, ni adoptar ese dramatismo impostado con el cual el indigenismo eludió el abordaje de la belleza de los otros. Tampoco la pintura mestiza puede ser un arte transaccional, que se explaya en una temática propia, pero apelando a las formas dominantes, o privilegiándolas.

Buena parte de los fenómenos culturales y artísticos llamados mestizos bien pueden ser interpretados en términos de una matriz originaria (es decir, colonizada) que asimiló elementos de otras culturas, sin perder, por ello, su identidad. En tales casos (las etnias americanas, por ejemplo), ese arte no puede ser llamado mestizo, del mismo modo que no dejará de ser inglés un artista de ese origen que asimiló influencias francesas. Será tan solo eso: un arte encuadrado en una matriz que adoptó elementos culturales ajenos. Descartados estos sectores, el arte mestizo, en sentido estricto, quedaría relegado a las nuevas matrices surgidas del choque cultural, y, en especial, si las matrices originarias que lo conformaron ya desaparecieron. Pero aun en esos casos, el arte mestizo no puede ser solo un arte de mestizos o sobre el mundo que se dice mestizo, sino una práctica que se nutra de ambas tradiciones formales y de los dos universos simbólicos, interpretados por medio de sus remanentes o de lo que revelan las crónicas.

No es correcto llamar arte sincrético al arte mestizo, nutrido de dos o más tradiciones formales y sistemas simbólicos. Lo sincrético alude a la esfera de lo religioso, y un arte sincrético

sería, en todo caso, no el que tiene una finalidad estética exclusiva, sino aquel en el cual lo estético se halla subordinado a lo religioso. Serían sincréticos, en este sentido, tanto un cuadro exhibido en un templo cristiano, que incorpore elementos de la religión dominada, como el arte indígena producido con una intención ritual, y que muestre elementos de la religión dominante. Esto nos permite diferenciar las obras en las cuales la religión dominante impone sus símbolos, de aquellas en las que dichos símbolos se subordinan a otro orden sagrado, que los resemantiza y refuncionaliza.

La exaltación del mestizaje en el arte guarda cierta relación con el elogio del hibridismo al que se entregan algunos críticos, como si, de por sí, fuera una virtud. Volveremos sobre ello al referirnos al *kitsch* y la cultura de masas, pero se puede señalar aquí que reconocer el carácter mestizo de una determinada conformación cultural puede ser un postulado científico, pero no lo será el dar por sentado que lo híbrido es lo mejor o lo más característico de una identidad. Si no es bueno estirarse en el elogio de la pureza (algo por lo cual ha corrido mucha sangre a lo largo de la historia), menos aún puede serlo exaltar, en abstracto, la impureza. A lo sumo, es dado elogiar cierta impureza, si se logra comprobar que una obra es superior a los elementos que entraron en su composición, o que realiza un aporte valioso, sin empobrecer a las matrices.

8. Sobre lo híbrido, el *kitsch* y el *folk market*

La forma visual dirigida a provocar miedo y rechazo por ser fea u horrible fue producida desde tiempos muy antiguos, en el resto del mundo, como una práctica simbólica que, en muchos casos, llegó a superar, en su afán, la búsqueda de lo bello. En Occidente, en cambio, se trata de un fenómeno tardío, ajeno a la estética clásica, pues —si exceptuamos las danzas macabras de la Edad Media, con sus retratos de viejos decrépitos, de enfermos e inválidos, de cadáveres y esqueletos, de monstruos que ajustan cuentas a los pecadores— tuvo que esperar hasta Velázquez (quien en el siglo xvii pintó monstruos, borrachos, bufones, idiotas y mendigos), Goya (en especial, su serie de *Pinturas negras*) y el Romanticismo, para sacar carta de

ciudadanía, aunque hasta el día de hoy sigue siendo un injerto indeseable, que perturba la estética de lo bello y lo sublime, al plantear, de inmediato, la pregunta sobre si puede caber lo feo dentro de lo estético. Por otra parte, la fealdad, a diferencia de la belleza, en determinadas situaciones estéticas se presenta como particularmente desagradable, mientras que en otras puede despertar ternura y piedad y hasta ser elevada a los altares de la belleza y rivalizar con esta. A veces, la fealdad también funciona como el cementerio de la belleza. Objetos industriales y obras de arte que alguna vez fueron aclamados como bellos, con el paso del tiempo pasaron a ser paradigmas de lo contrario, o sea, del mal gusto.

Pero no se trata aquí de volver sobre el tema de la estética de lo feo en el ámbito del arte ilustrado, sino de ver cómo lo feo se despliega en las culturas subalternas, lo cual obliga a analizar cómo la cultura de masas penetra en sus universos simbólicos, a fin de arrastrarlos hacia esa categoría que designa lo opuesto del arte y se nombra con la palabra alemana *kitsch*. Tal fenómeno puede darse en el terreno del arte ilustrado y hasta legitimarse en alguna esfera de él, como ocurrió con el *pop art*, pero hoy su ámbito privilegiado es la cultura de masas, desde la cual se expande sobre las culturas subalternas con el fin de colonizarlas con sus mensajes mercantiles. Queda excluido aquí el problema, planteado por Gillo Dorfles, del consumo *kitsch* de grandes obras de arte, así como su opuesto, el ennoblecimiento de elementos originariamente carentes de todo valor artístico.

En *Nuevos ritos, nuevos mitos*, libro editado en Turín en 1965, Dorfles considera, como una de las características del *kitsch*, su condición de ser un sustituto de las obras de arte, un pseudoarte o arte sucedáneo. Baudrillard, coincidiendo con él, escribe que el *kitsch* produce pseudoobjetos, es decir, objetos como simulación, copia, estereotipo, pobreza o ausencia de significado real. A la estética de la belleza y la originalidad, el *kitsch* opone la estética de la simulación.[91] Lo que en el arte ilustrado suele traducirse en una reproducción infinita de la

[91] Cf. Jean Baudrillard: Ob. cit.; pp. 165-168.

obra en un formato reducido y transportable (piénsese en las estatuillas de la *Venus de Milo*), en el arte subalterno este sustituto reúne los atributos del disfraz, pues la reproducción industrial o artesanal se propone como auténtica y se trata de vender como original, o sea, como objeto producido en una determinada esfera simbólica. Este mecanismo de falsificación confunde, en primer lugar, al receptor-comprador del objeto puesto en venta (no olvidemos que la cultura de masas es esencialmente mercantil), y, luego, al mismo productor, cuando este imita la imitación, por no tener suficiente conciencia de su práctica artística o creer que aquello es lo que más se vende.

Esta idea del *kitsch* como falsificación pesa más en el ámbito de lo subalterno que el tan discutido problema del mal (o buen) gusto, pues los juicios que en este sentido se expresen desde otra clase social o grupo étnico, estarán invalidados por realizarse desde otro sistema simbólico, lo cual implica la ausencia de un código compartido en el proceso de comunicación. Se quiere decir con ello que, desde la óptica de la clase dominante, una obra de arte popular o indígena puede ser considerada de buen o mal gusto, pero que tal juicio no la compromete realmente, por hacerse desde otros cánones, desde una estética distinta. En una entrevista reciente,[92] Dorfles reconoce que el elogio o condena del arte de otras civilizaciones es algo completamente arbitrario. Más que de *kitsch*, dice, en estos casos se trataría de una cuestión de diversidad cultural, con lo cual niega expresamente la transculturalidad del concepto. Lo que más afecta a los sectores subalternos no es tanto la valoración negativa que se haga de sus obras desde afuera de su sistema simbólico, sino la intromisión en este y en su estética de elementos de la cultura de masas que degradan su sentido y arrastran a un arte, que más allá de sus altos o bajos valores estéticos se presenta como noble y original, a esa ciénaga que ha dado en llamarse *kitsch* y que es el ámbito de lo carente de valor. O sea, que si bien, por un lado, el arte, llevado por su propia dinámica, degenera en *kitsch*, como ya lo

[92] Gillo Dorfles: «Partes del *kitsch*» (entrev. Flavia Puppo), en: Radarlibros, *Página/12*, Buenos Aires, 16/2/2003.

advertía Baudrillard en 1970, por el otro, el *kitsch*, operando desde el *folk market*, corrompe al arte subalterno, por lo que, para este, no es un problema vinculado a su propia dinámica, y menos, una opción, sino una forma de dominación económica y de colonialismo estético.

La industria cultural fue ya duramente criticada por la Escuela de Frankfurt, por reducir el arte a su menor grado de comunicación simbólica, y como promotora de la cultura de masas, el *kitsch* y lo híbrido. Umberto Eco llamó «apocalípticos» a quienes detentan esta línea de pensamiento, y también «elitistas», dando así a entender que toda persona con un verdadero sentido democrático debe defender la cultura de masas, pues esta permitiría a las clases populares el disfrute de bienes culturales que antes no estaban a su alcance. Pero, al igual que la Escuela de Frankfurt, Eco confunde la cultura de masas con los medios de comunicación y las industrias culturales, como si todo lo que estos tocaran se convirtiese en aquella. De aceptar dicha tesitura, atacar la cultura de masas sería oponerse a la democratización de la cultura por vía mediática, democratización que —como el mismo Eco reconoce— no equivale a igualitarismo y soberanía popular, pues, en definitiva, el pueblo consume productos de la sociedad burguesa y teñidos con su ideología, creyéndolos expresiones de su propia cultura.

El temor a la difusión y reproducción excesivas es, sí, de carácter elitista, pero la crítica que se hace desde la cultura popular a la cultura de masas no se alimenta en absoluto en este temor, sino en sus propios contenidos, definiéndola solo por ellos y no por los medios por los cuales circula, pues a menudo estos mismos medios sirven para transmitir otras formas de cultura. Tampoco se le critica que el pensamiento sea compendiado en fórmulas, y el arte, antologado con estereotipos y comunicado en pequeñas dosis, sino la visión pasiva, acrítica y conservadora del mundo que alienta, la abolición de la dimensión de profundidad, que en vez de simplificar un pensamiento (la gran sabiduría suele expresarse de un modo simple en el ámbito de lo subalterno), tan solo se propone allanar el camino a la «lógica» de la mercancía. Dicha «lógica», impuesta por el discurso publicitario, además de uniformar la sensibilidad, introduce

nuevos modelos perceptivos, un lenguaje que en verdad es una ausencia de lenguaje, un simulacro de comunicación que invade, principalmente, el ámbito de las culturas subalternas, penetrando y desorganizando sus sistemas simbólicos, hasta el punto de que, en ciertos contextos, los términos «cultura popular» y «cultura de masas» parecen designar un mismo objeto, lo cual consuma el triunfo del simulacro. Simulacro que actúa, primero, sobre lo real, remedándolo, y mata, luego, la dimensión de lo real, paso que le permitirá presentarse como «realidad», en una copia que no puede ser cuestionada ya desde un original, pues este habrá dejado de existir. Ahora sí el *kitsch* podrá presentarse impunemente como obra de arte, sin más recaudo que el de remedar los modos expresivos que tradicionalmente se utilizaron para crear una obra de arte. Es la publicidad con sus luces y técnicas de manipulación sensorial, y no ya la naturaleza intrínseca y belleza formal de la obra, la que le otorgará el aura.

Bajo esta caracterización, la cultura de masas no puede ser nunca expresión de una política igualitaria y un ejercicio de la soberanía popular, en la medida en que corrompe el *ethos* social de los sectores subalternos y sus sistemas simbólicos, en su vesánico culto a una promiscuidad que no persigue un ideal estético, sino tan solo un interés económico. Por su incapacidad de respetar y asumir la alteridad, la cultura de masas, desde el mercado, impone a esos otros, no ya que remeden las obras de arte de la cultura dominante, como en los viejos tiempos, sino que pacten de un modo vergonzoso con el *kitsch*, con ese hibridismo irresponsable que destruye matrices culturales y prácticas artísticas sin generar nada que merezca perdurar.

Y ya que se vinculó lo híbrido con el *kitsch*, es preciso detenerse en la caracterización de aquel, pues no es posible definirlo simplemente como un producto cultural mestizo. Se trata, más bien, de una mezcla anodina, estéril, infame, realizada o promovida no por las culturas populares, sino por la cultura de masas y los medios puestos a su servicio. Si una cultura popular toma elementos de otras culturas y los legitima como propios mediante un proceso selectivo y adaptativo, incorporándolos así a su sistema simbólico, no se convierte, por eso, en

híbrida, ni el nuevo producto puede ser llamado así, pues, bajo dicho patrón, todas las culturas del mundo serían híbridas. El hibridismo, entonces, estaría dado por una falta de conciencia del proceso histórico-cultural al cual se pertenece o en el cual se actúa, una deriva que solo puede conducir al *kitsch* y a la rendición ante la cultura de masas. Aún más, se podría definir lo híbrido como un accionar realizado o inducido por la cultura de masas para destruir la base solidaria y compartida de la cultura popular, alejarla de su proceso histórico y apropiarse de sus elementos, previa resignificación. El *kitsch*, así impuesto por la cultura de masas, promueve esa caótica mezcla de estilos que para Nietzsche representaba la barbarie, y coadyuva a lo que Castoriadis llamara «el ascenso de la insignificancia».

La del *folk market* es una producción en serie orientada, no hacia los gustos de unos pocos viajeros refinados o, al menos, capaces de comprender al otro, sino hacia una industria turística que, como observa Lombardi Satriani, está inmersa en la cultura de masas.[83] Pero, como se dijo, desafortunadamente esa masa no es una consumidora pasiva que se limita a comprar las genuinas creaciones de una cultura, sino que, por el contrario, genera y regula el *folk market*, al exigir a la producción subalterna que incluya temas, elementos y valores de su pobre visión del mundo, y preste, además, una utilidad en su sistema, que resulte funcional dentro de él. O sea, la cultura subalterna tiene que producir, no lo que la representa de verdad, sino los objetos que el mercado necesita, añadiéndole algún elemento de su propia identidad, el cual, para resultar visible a gente que no sabe captar la diferencia y, menos, dialogar con ella, debe estereotiparse al máximo. Se pone así una llama para caracterizar lo andino, porque los elementos de las pinturas rupestres o las guardas y formas de su cerámica y tejidos pueden no decir nada a la multitud, pasar desapercibidos como rasgos diferenciales. La no recepción del mensaje no solo frustrará el diálogo intercultural, algo que a la cultura de masas no le preocupa en absoluto, sino que se traducirá en un fracaso comercial, lo

[83] Luigi M. Lombardi Satriani: *Apropiación y destrucción de las culturas subalternas*, Editorial Nueva Imagen, México, 1978; p. 173.

cual sí es catastrófico para ella, pues su verbo supremo, al que todos los demás deben someterse, es vender. Lo que no vende no sirve, no vale, no representa. Por eso, el *folk market* ni establece ni busca establecer una verdadera relación humana, ese intercambio de valores, costumbres y creencias diferentes que constituye una de las más altas experiencias del hombre, en tanto le permite tomar conciencia de su propia cultura, relativizar sus presupuestos, neutralizar el etnocentrismo y acceder, así, a la universalidad. En sus escaparates y tinglados, todo se sacrifica al puro valor ornamental, a una utilidad medida por el comprador, no por el productor, pues a menudo este debe fabricar objetos que no son útiles en su marco cultural, además de aceptar que se imprima un sentido o utilidad diferente a sus obras más genuinas, como en el caso de las máscaras talladas para un ritual que luego se venden como productos exóticos, para adornar una casa donde nadie conocerá su verdadero sentido. El exotismo se torna un elemento importante de venta, no por la fascinación misma de lo extraño, que es legítima y fértil, sino como constancia de un viaje (un consumo que asigna estatus social) o simulación de una universalidad de la cual se carece o resulta totalmente superficial. A veces se refuerza o subraya el carácter exótico por medio de la leyenda «Recuerdo de...», la que, para todo auténtico viajero, resulta inadmisible en lo estético y, además, innecesaria, pues donde hay experiencias compartidas, diálogo real, la memoria imprime fuertes marcas. En cambio, aquel que pasa por un sitio sin hablar con alguien que represente verdaderamente a su cultura, ni ve otra cosa que la que le señala el guía, al final de su gira precisa este recordatorio, que a la vez le servirá para probar a los incrédulos que efectivamente estuvo allí. Por tal vía, se llega al absurdo de «recordar» un pueblo por algo que este no practica. Por ejemplo, los ceniceros con motivos andinos hechos por indígenas que no fuman.

Claro que no se puede descartar la vía inversa, o sea, la apropiación, por parte de las culturas populares, de elementos de la cultura de masas para hacer obras que solo una mirada simplista puede calificar de híbridas, pues a menudo entrañan una sana crítica, mediante los recursos de la risa, de la modernidad dominante, con lo cual, la imagen dirigida a descomponer su imaginario es devuelta al emisor para obligarlo a mirarse en el espejo de su propia necedad. Por cierto, tal apropiación implica una resignificación y una refuncionalización. Quien busca idiotizar, cae así ridiculizado por una devolución retocada, intervenida, que pone en evidencia la idiotez de su discurso. Esto es un capítulo innegable de la guerra de los imaginarios, pero no se debe perder de vista que la relación de fuerzas sigue siendo altamente desfavorable a la cultura popular. La intensidad del bombardeo mediático produce en esta última un daño mucho mayor de lo que puede ganar tomando elementos de la cultura de masas para revertir su sentido y alimentar, de esta forma, una conciencia de identidad por efecto de contraste, o sea, por rechazar ese modelo.

El arte popular debe defenderse así, por un lado, del folclorismo, y por el otro, de la cultura de masas, que lo aplasta con una producción anodina y de mal gusto, destinada a satisfacer esa autocomplacencia estética que es el *folk market*, el cual impone sus propios valores y modelos, disfrazándolos con lo diferente o, más bien, con estereotipos banales de lo diferente, como un modo de remarcar la sumisión, la dominación paternalista que ejerce, o intenta ejercer, sobre los sistemas simbólicos que mantienen la dignidad de la cultura y se resisten a los simulacros.

Claro que, además, hay una producción que escapa totalmente al control de lo popular, pues no busca imponerle nada, sino que toma elementos de su cultura para producir industrialmente esos objetos anodinos que se han resumido como «arte de aeropuerto». Los objetos no se fabrican con los materiales con que los produce la cultura que se falsifica, sino en plástico y otras materias livianas, y tampoco se respetan sus proporciones originales, sino que se los reduce y simplifica para que puedan entrar cómodamente en las valijas y no generen un sobrepeso. Se ha desarrollado así un horrible «arte» en miniatura que, más que un remedo, es una burda caricatura de sí mismo. Dichos objetos están hechos para quienes nada saben no solo del arte popular, sino del arte en general, pero, aun así, compiten con las artesanías, pues, de no existir

tales sucedáneos, el dinero de los turistas quedaría para los sectores populares que tanto lo necesitan para satisfacer necesidades básicas y poder desarrollar sus formas visuales en mejores condiciones. Una parte del turismo busca artesanías dignas y no intervenidas por la cultura de masas, aunque de bajo precio, lo cual es un condicionante serio de la creatividad subalterna. Pero existe también un verdadero arte popular, que se expresa en objetos muy elaborados y de notable belleza, los cuales a menudo llevan la firma de sus creadores y se exponen en galerías, dirigidos a un mercado de mayor poder adquisitivo y, sobre todo, de mayores exigencias estéticas.

La palabra *kitsch*, nacida en Alemania a mediados del siglo XIX, designa la actitud de quien quiere complacer, a cualquier precio, al mayor número posible de personas. García Canclini señala que lo *kitsch* no reside principalmente en los objetos, sino que es el estilo con el cual el mercado capitalista se relaciona con lo popular.[94] Mientras la modernidad occidental se viste apresuradamente de *kitsch*, identificándose en forma creciente con la «estética» de los medios de comunicación, las culturas populares elaboran, como pueden, su propia modernidad, y muchas de ellas pasan ya a la ofensiva con el apoyo de artistas e intelectuales comprometidos con su destino, como un frente insoslayable de una guerra que busca detener esa especie de apocalipsis (que ahora se ve más real que cuando Umberto Eco escribió su tan célebre como benévolo libro) que amenaza al diálogo real, a la interacción fundada en la solidaridad de lo viviente y no en la cosificación del hombre y sus símbolos.

9. Tradición y modernidad

En el terreno del arte, en la medida en que la modernidad aparece estrechamente ligada a las incesantes búsquedas de las vanguardias europeas y sus emuladores entre las élites del Tercer Mundo, se la tiende a ubicar en la esfera de lo ajeno, de lo dominante, y como contrapuesta al ámbito de lo propio, que

[94] Cf. Néstor García Canclini: *Las culturas populares en el capitalismo*, Editorial Nueva Imagen, México, 1984 (2ª ed.); p. 203.

estaría representado por una tradición a la cual, a menudo, se pretende inmovilizar, como un modo desesperado de defenderla de un cambio que es visto solo en términos de descomposición de una esencia noble y muy antigua. Sobre esta base, se llega a caracterizar la modernización como un proceso que no obedece a una evolución interna, a la necesidad genuina de un grupo social de reelaborar su universo simbólico, sino a una exigencia externa, a una imposición de tipo colonial o neocolonial. No obstante, poco se habla de esa otra modernidad que queda sugerida por el argumento, la propia, entendida como una decisión de los grupos subalternos, no de plegarse al discurso y la estética dominantes, sino de dar a estos una respuesta dialéctica desde su propio sistema simbólico. El hecho de que el concepto de arte sea de origen occidental y moderno no es suficiente para justificar esa oposición entre tradición y modernidad, vista la primera solo como una forma de resistencia a las imposiciones culturales. Se quiere decir, con ello, que la modernidad de una cultura subalterna puede pertenecer a la esfera de lo propio, y nutrirse incluso de la tradición sin oponerse a ella. Aún más, en muchos casos esas formas propias de modernidad llegan a jugar un papel más destacado que la misma tradición en la dialéctica de la cultura, pues hay partes de ella sobre las cuales los pueblos perdieron todo control y se tornaron en poderosos instrumentos de dominio, mientras que elementos relativamente nuevos de pronto se legitiman como altamente valiosos y estructurantes de la identidad social.

Hablar de modernidad en el ámbito subalterno no implica asumir el discurso filosófico occidental que dio origen a este movimiento, como tampoco las propuestas estéticas que se sucedieron, cual modas un tanto efímeras, en Occidente y, desde allí, se exportaron a otras culturas o fueron importadas por artistas fascinados por dichos modelos. La modernidad propia no puede, por lo pronto, entregarse a ese antitradicionalismo acrítico, vesánico, al cual se entregó la modernidad occidental llevada por la superstición del Progreso, sino que abrevará en la tradición, para tomar de ella todo lo posible. Tampoco atacará a la comunidad, pues se presentará como un nuevo comunitarismo. No se inclinará ante esa Razón imperial, única, de la cual ya hablamos,

sino que indagará en su propia racionalidad y la jerarquía de valores que la sostiene. En consecuencia, no caerá en el dogmatismo y la intolerancia, ni se tornará cómplice de la «racionalidad» consumista. No desterritorializará el pensamiento ni la creación artística, sino que, por el contrario, obrará desde el lugar antropológico, desde el espacio recuperado. Ninguna fiebre rupturista le cerrará los ojos al pasado ni le impedirá pisar con fuerza el presente. Tampoco destruirá al individuo con el pretexto de exaltar su libertad, arrojándolo en los abismos de la insignificancia y la subjetividad. No negará la base social del estilo, sino que buscará insertar la creación en el proceso histórico de la cultura, estableciendo anclajes visibles en él.

Hablar de modernidad en el ámbito de lo subalterno implica, entonces, un rechazo a la inmovilidad a menudo propuesta o impuesta por los sectores dominantes, con lo cual, dicho concepto se homologaría con el de descolonización. En definitiva, en esto consiste todo descongelamiento de los universos simbólicos sometidos: en dejar de ser un hecho «natural», una referencia inmóvil para medir la modernidad dominante. Avanzar, reelaborar el propio imaginario, no es perder identidad, como tampoco la permanencia a cualquier precio es lo que más fortalece la identidad. Si esta se fosiliza, expulsa, incita a la fuga, mientras que si se enriquece, convoca, aglutina y se proyecta con fuerza hacia el futuro. Por lo tanto, la modernización de las tradiciones es el único camino que permitirá a los sectores subalternos, en este mundo tan cambiante, potenciar su identidad. La tradición no puede ser usada para negar el futuro, sino como una forma de buscar el propio futuro, un nuevo orden que guarde cierta coherencia con sus raíces y su proceso histórico. Si se detiene en el tiempo, el arte dominante le tomará ventaja y esgrimirá, luego, la distancia evolutiva entre ambos como argumento para legitimar su pretendida superioridad. Por el contrario, cuando el arte subalterno se revoluciona a partir de sus tradiciones, suele dar en tierra con las legitimaciones simbólicas de la dominación, al potenciar su propio espíritu.

Por lo común, el discurso dominante quiere privar a la cultura popular de todo contacto con técnicas y formas contem-

poráneas, conducta a la cual Ticio Escobar no duda en tildar de paternalista y retrógrada. El problema, según este autor, no reside en si se puede o no cambiar ni en qué es lo que deberá conservarse y qué renovarse, sino en si se tiene o no el control sobre el cambio. No se puede pontificar desde afuera, de un modo paternalista, acerca de qué es lo que se debe o puede cambiar y qué no. La creatividad popular es lo suficientemente capaz como para asimilar los nuevos desafíos y crear respuestas y soluciones según su propio ritmo y sus necesidades concretas. Ella decidirá aquello que ha de conservar y de qué manera, así como cuáles elementos tomará prestados de otros contextos. La autenticidad no estará fundada en la conservación de una tradición, sino en el hecho de que las decisiones respondan a las exigencias internas de la propia cultura y se generen dentro de su propia dinámica.[95]

El impacto de la cultura dominante será siempre fuerte, lo cual se agrava por el hecho de que esta no lleva a los sectores subalternos lo mejor de su producción, las obras más valiosas de su modernidad, sino una cultura de masas montada sobre el *kitsch*. Su subsistencia dependerá, entonces, de su capacidad de absorber dicho impacto, de rechazar las imposiciones y responder a esos modelos degradantes con creaciones genuinas, de mayor humanidad y espiritualidad. Los sectores ilustrados, en vez de incitarlos a la conservación, pueden acompañarlos en esta aventura tan crucial para su destino, alertándolos sobre los principales peligros que se avizoran en sus búsquedas y enseñándoles a desmontar los mecanismos de la cultura de masas. Pero lo frecuente, por desdicha, no es este apoyo a la creatividad popular, sino la articulación de acciones paternalistas, mediante las cuales los no participantes de la cultura se arrogan la facultad de dirigir el proceso, dando por sentado que el pueblo es ingenuo y pisará indefectiblemente todas las trampas que se le tiendan. Por tal vía se cae, según señala Escobar, en un realismo torpe, que siempre termina traicionando a lo real, al reducirlo a un tipicismo, a estereotipos plasmados

[95] Cf. Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar: *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991; pp. 158-159.

por personas que no vivieron desde adentro la experiencia creativa y ni siquiera la conocen en profundidad, sino que se la imaginan a su modo.[96] No se puede, desde afuera, salvar las formas sacrificando las funciones, o actuar sin tomar en cuenta la sana dialéctica entre ambas. Salvar unos temas, o unas formas, no es salvar una cultura. Esta se salvará en la medida en que pueda establecer un control sobre su propio universo simbólico y seguir viviendo en él, creyendo en sus valores.

La determinación de sacrificar las funciones sociales en una práctica artística corresponde solo a los sectores subalternos, como resultado de un proceso de autogestión que lleve a un cambio evolutivo, no aculturativo. Si la decisión obedece a un proceso de aculturación, no será un avance sino un retroceso, una mera descomposición. El sacrificio de las otras funciones implica aceptar el carácter no utilitario de la obra artística, conforme a la estética occidental. Cabe destacar que casi todas las culturas subalternas realizan actividades simbólicas orientadas principal o exclusivamente al intercambio con la sociedad dominante, mientras mantienen esferas en las cuales el arte se subordina por completo al cumplimiento de otras funciones sociales. Pero son los pueblos, repetimos, quienes deben determinar qué parte de su producción se dirigirá al mercado, en cuáles obras se liberará a la función estética de la «tiranía» de las otras funciones. Hay veces en que los objetos se realizan en función ritual, pero, al dejar atrás dicha instancia, se convierten en obras que ya poseen una función estética exclusiva, aunque no hayan sido creados con tal propósito. Es lo que a menudo ocurre con las máscaras, cuando, en vez de ser destruidas o arrojadas al río, se venden.

Ciertas prácticas burocráticas tienden a «salvar» al arte subalterno, no mediante una estetización realizada a expensas de sus funciones, sino a través de aquello definido por Escobar como «funcionalismo tecnicista» y que consiste en sacrificar los aspectos estéticos en aras de una supuesta mejora de la calidad técnica del producto, la cual aseguraría su supervivencia, al permitirle acceder a un mercado más exigente o más numeroso.

[96] Ibíd.: p. 165.

Se trata de una solución arbitrada por el desarrollismo, que privilegia la factura técnica del objeto con miras a potenciar el aspecto comercial, desconociendo sus implicancias simbólicas y su encuadre histórico.[97]

Para el arte subalterno, el camino emancipador pasa, entonces, por recuperar el control cultural de su producción. Se lo desfolclorizará así de inmediato, alejándolo de los estereotipos y del degradante espectáculo del tipicismo. Recuperado el control, o marchando ya por ese camino de lo propio, tan lleno de desafíos y vicisitudes, la legitimidad de las obras dependerá de que estén avaladas o no por el imaginario del grupo. Si este las reconoce como entrañablemente ligadas a su proceso histórico y les asigna ciudadanía en el universo de sus símbolos, nadie desde afuera podrá desconocerlas con argumentos provenientes de otra estética, como ya vimos al hablar del *kitsch*.

Observando el esplendor alcanzado en las últimas décadas por la cerámica popular paraguaya, así como lo provocativo de sus formas, que parecen desbordar la fabulación serena del arte campesino, se pregunta Escobar hasta qué punto ella responde a una tradición. Pero aunque las figuras y los temas nada tengan que ver con el pasado, quienes las hacen se sienten pertenecer a una tradición que ya producía formas en barro desde mucho antes de la Colonia. En su distinta manera de ver el mundo, concluye, estas inquietantes esculturas vienen a demostrar que ni la tradición ni la modernidad ofrecen garantías ni constituyen amenazas, porque lo que, a la postre, legitima los símbolos producidos por una y otra, es la verdad de la cual se alimentan.[98]

10. Teoría de los diseños

La teoría de los diseños, tal como ha sido planteada, guarda una estrecha vinculación con la historia del arte occidental, por lo que se hace aquí difícil separar lo universal de lo universalizado mediante la imposición de imágenes visuales que colonizan

[97] Ibíd.: p. 166.

[98] Cf. Ticio Escobar: *El arte fuera de sí*, ob. cit.; p. 59.

lo que se ha dado en llamar *iconósfera*. Juan Acha habla de cuatro tipos de diseños: el gráfico, relacionado con las informaciones impresas; el industrial, ligado a los objetos industriales de utilidad práctica; el urbano, aplicado a la distribución y armonización de los espacios; y el arquitectónico, dedicado a las formas concretas de las construcciones.[99] Dejaremos fuera de nuestra consideración a los dos últimos, a pesar del rol fundamental que jugaron los arquitectos en la definición de este nuevo sistema estético que vino a sumarse a la dualidad clásica del arte y las artesanías. En cuanto al diseño gráfico, si bien mantiene su especificidad y resulta de vital importancia en las comunicaciones modernas, puede asimilarse, en el plano teórico, a las artes visuales, objeto de esta obra. En cuanto al diseño de imagen y sonido relacionado con lo audiovisual, correspondería al campo del cine y el video, centrado no en imágenes fijas, sino en movimiento.

Acha remonta a 1750, época de la primera Revolución industrial, el antecedente más lejano de la cuestión del diseño, aunque el real punto de partida sería 1851, año en que se realiza, en el Palacio de Cristal, de Londres, la Primera Exposición Universal. En ese tiempo estaba también en pleno auge la exaltación general de la belleza, a cargo de los artistas del «arte por el arte». Ya a comienzos de ese siglo se había visto la necesidad de introducir el arte en los procesos industriales, a fin de eliminar esa fealdad manifiesta de los objetos producidos en serie, destacada por los románticos, y dotarlos de la atracción y el aliento de las obras de arte; es decir, de su aura. Para incrementar el consumo o suscitar preferencias del público consumidor por una determinada marca, el ingeniero debía convocar al artista y asignarle un papel nada secundario. Así como la arquitectura había vinculado siempre la belleza con la función, bien podían hacerlo estos productos, generando una «estética de la mercancía». Pero este término puede sonar descalificador para lo que es un propósito loable: llevar la belleza a todos los objetos que pueblan el entorno humano, como un modo de estetizar la vida cotidiana. Corrientes tales

[99] Cf. Juan Acha: *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, ob. cit.; pp. 98-99.

como la Bauhaus, el *modern style* y el *art nouveau*, yendo más lejos aún en este designio, crearon objetos de uso doméstico de gran belleza, hoy exhibidos en los principales museos como verdaderas obras de arte. Copas, jarras, sillas, mesas, lámparas, floreros, cubiertos y otros muebles y utensilios de este tipo invadieron así la esfera reservada hasta entonces a las altas creaciones del espíritu. Y eran objetos fabricados en serie, por más que muchas de esas series fueran de pocas unidades, ajustándose al criterio de la escasez que rige el orden del fetiche. El ornamento o decoración, elemento poco creativo que la estética occidental relacionó siempre con el sistema de las artesanías, es desplazado por la forma misma de los objetos. Esa verdadera revolución estética que representa la Bauhaus fue fundada por Walter Gropius en Weimar en el año 1919, y trasladada, luego, a Dessau (1925-1932) y, finalmente, a Berlín (1933). La escuela se proyectó con fuerza sobre Europa, hasta ser ahogada por el ascenso del nazismo. El belga Henry Van de Velde, arquitecto y pintor, dirigió la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, desde la cual imprimió un particular impulso a las artes industriales, como parte de un movimiento modernista que produjo grandes transformaciones en todas las artes.

Si las fuerzas oscuras de la sociedad alemana se vieron ofendidas por esta concepción, fue porque desacralizaba al arte, acabando con la exigencia de la unicidad, esa base del aura que, en definitiva, no hace sino transferir un criterio económico al plano de lo estético, como ya se señaló. Lo único se convirtió en una especie de pasaporte para ingresar al reino de lo artístico. Detrás de ello, está la estética del sujeto, que proclama la singularidad de la obra como reflejo de la singularidad del alma del artista, y desplaza de sus aristocráticos altares a los productos que descansan más en la base social del estilo, en cánones colectivos que se presentan como un denominador común de una época. Lo estándar, mirado con desprecio por la estética culta, fue reivindicado como algo valioso y definitorio de una identidad, que no tenía por qué confundirse con la cultura de masas.

La singularidad de la obra de arte no es un criterio universal, sino que corresponde a la concepción occidental impuesta a

partir del Renacimiento. Las culturas subalternas nunca la reivindicaron, aunque comúnmente tampoco se entregan a la reproducción mecánica en largas series. Aun a los objetos que surgen de moldes se los pinta de colores distintos y se les añaden elementos que los singularizan. Son numerosas las prácticas artísticas en este campo en las cuales resulta difícil encontrar un objeto igual a otro, sin elementos distintivos propios, pues el estilo social está dado por un conjunto de coordenadas que pasan por la materia, las técnicas y los temas más que por la forma, pues en esta última no solo existe una mayor libertad, sino que, a menudo, el mismo sistema exige al artista que despliegue su creatividad, sin limitarse a la repetición mecánica de lo ya hecho por él o por otros. La mayor calidad que se pide es, de por sí, algo singular.

Vemos entonces que el arte subalterno no se confronta con la teoría de los diseños, por no haber rendido culto, nunca, a la unicidad, y por no ser, tampoco, ni un producto industrial ni algo asimilable a esta clase de objetos, pues no busca, de manera explícita, la repetición en largas series estandarizadas. Aunque aquí el estilo sea, en gran medida, social, por minimizar la incidencia de la subjetividad, sus cánones no se homologan ni entran en conflicto con los de la estética industrial. Comparten, eso sí, el problema de la función estética, especialmente en los casos en los cuales el arte subalterno se subordina, de modo deliberado, al cumplimiento de otra función social. La estética industrial persigue casar la belleza con la función, de modo que la primera potencie a la segunda, o que la mayor adecuación del objeto a su función se presente a los sentidos como algo bello. Si bien esto atenta contra la concepción kantiana, encuentra antecedentes claros en la filosofía griega clásica, como ya se dijo al hablar de lo útil. Claro que hoy el punto es más complejo, pues, como señala Escobar, se ha reexaminado el concepto de función, descartándose la visión ingenua que lo identificaba con el fin práctico o técnico, con el destino inmediato del objeto, para instituir un enfoque que no ve a una forma determinada como tributaria de una única función, sino de una intrincada combinación de funciones, tal como ocurre en el arte subalterno. Dicho conjunto de funciones no implica diferentes finalidades prácticas o utilitarias, sino distintos tipos de contenidos socioculturales, connotaciones complejas, polisémicas, que nos llevan al terreno de los símbolos.[100] Según a qué tipo de funciones correspondan las formas, Morpurgo-Tagliabue habla de tres clases de objetos: los *bellos*, en los que se dan funciones de un mismo valor; los *expresivos*, en los cuales hay una función predominante sobre las otras; y los *ornamentales*, donde lo estético es secundario, por subordinarse a la función utilitaria. Cualquiera de ellos puede tener un carácter estético, pero para que se conviertan en artísticos, es preciso que se les acople una significación poética. El producto industrial, añade este autor, es a menudo estético pero difícilmente artístico, y no porque sea funcional, sino porque la estandarización industrial tiende a quemar las formas, impidiendo ese efecto poético de choque, y suele fijar y preestablecer las funciones, lecturas unívocas que estorban la generación de nuevos significados.[101]

Lo que dificultaría a los valores estéticos de los productos industriales convertir a estos en obras de arte no es el hecho de que estén destinados a cumplir una función utilitaria, sino, al parecer, la licuación de lo poético operada por la estandarización dentro de los cánones occidentales, lo cual, como se dijo, no se da en otros ámbitos.

A propósito de la estética andina, César Paternosto advierte la posibilidad de legitimar en dicho contexto el concepto de diseño, a fin de reemplazar, con él, los de decoración y ornamento, ya que estos, al aplicarse a ámbitos estéticos no occidentales, resultan altamente deformantes. El diseño, señala, involucra tanto el dibujo como el color y la forma, fundiéndolos en dos o tres dimensiones espaciales. Presentando así a las obras como una totalidad, no correspondería hablar de sus «aspectos ornamentales», como los que llevan a ver como tales a las formas geométricas.[102]

[100] Cf. Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar: Ob. cit.; p. 112.

[101] Cf. Guido Morpurgo-Tagliabue: *La Estética contemporánea*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1971; pp. 476-480.

[102] Cf. César Paternosto: *Abstracción: El paradigma amerindio*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2002; p. 24.

11. La autodeterminación estética

Ya en el final de este viaje por la vida de las formas simbólicas, viene, para todos aquellos cuyas prácticas artísticas no se ajustan a los cánones occidentales o de otra concepción que juegue un rol hegemónico, la necesidad de construir una teoría del arte que las interprete, resaltando su valor. Esto nunca se logrará mediante la incorporación mecánica de patrones ajenos, sino rearmando el tablero, para poner cada pieza en su lugar. Dichas piezas están conformadas por cada uno de los elementos que se fueron analizando a lo largo de esta obra, justamente con el propósito de mostrar su relatividad y tornar así posibles y válidos otros tipos de opciones y ensamblajes. Todo pueblo posee el pleno derecho a realizar esta reestructuración, pues adoptar la teoría occidental es una apropiación de concepciones ajenas, y esta siempre apareja, o debe aparejar, un proceso tanto selectivo como adaptativo. Una vez definida esta teoría propia, su legitimidad residirá en el consenso logrado en el mismo grupo social, y contarán poco los juicios que pretendan invalidarla desde otros sistemas estéticos.

En el punto de partida, se debe prestar especial atención a los mitos, tomándolos como fundamentos de la cultura y no cual simples ficciones. Y con los mitos, al pensamiento simbólico en general, el que fue menoscabado por el despotismo de una Razón imperial, puesta al servicio del proyecto de dominio de Occidente. Vimos que el hombre tiene dos vías para acceder al conocimiento: la analítica y la simbólica, y que resultan poco confiables los intentos de reducir esta última al lenguaje de la primera. Mito y *logos* corresponden a ámbitos distintos, que en el pensamiento de las otras culturas se han complementado, sin enfrentarse mayormente. Como señala Escobar, cada uno explica lo que el otro no puede, por lo que no corresponde buscar la esencia del *logos* detrás de las máscaras del mito, la verdad racional que subyace en su estructura, como si se tratara de recodificar en claves lógicas un relato absurdo, para presentar después las conclusiones como un postulado teórico incuestionable, y no cual una lectura más de la realidad. El etnocentrismo de este enfoque se evidencia en el hecho de que se suele eximir a los grandes textos narrativos de Occidente de

esta disección a menudo estéril y que implica, además de un reduccionismo, una intromisión en el aspecto estético.[103]

Y después del mito, está el rito, cuyo objetivo esencial es establecer, reproducir y renovar las identidades individuales y colectivas. Así como el arte occidental se constituyó mediante la desritualización de los objetos, su desvinculación del orden sagrado y su creciente autonomía de lo político y utilitario, el de las otras culturas resulta casi ininteligible fuera del orden ritual. El puro valor exhibitivo normalmente no interesa; el arte debe imbricarse con lo social a través del rito. Para poner en escena la cultura y asegurar su propia eficacia, el rito —paradigma de la comunicación directa y el diálogo real— precisa del arte, hasta el extremo de convertirse él mismo en una especie de *living art*. Propicia así la estetización del propio cuerpo, como el soporte primero de la identidad y el espacio privilegiado donde, al decir de Escobar, se concilian lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello. Y como también los mejores objetos suelen moldearse en función del rito (piénsese en las máscaras), bien se puede concluir que la fiesta ritual es, en sí misma, una obra de arte total, la síntesis suprema de la creación colectiva, pues en ella todo converge y cobra su mayor sentido.

Una teoría propia del arte tomará también en cuenta la dinámica de la energía simbólica en el ámbito de sus prácticas específicas. Indagará, primero, cómo se jerarquizan los valores que inciden en el plano estético, mediante la evidencia directa o el método deductivo. Una vez establecida la escala de valores, se podrá detectar todo intento de manipularla para ocupar en ella un lugar inmerecido. Esto permitirá diferenciar el fetiche (entendido como elemento que concentra energía de un modo particular dentro de un sistema simbólico) del fetichismo (fenómeno de manipulación de esos valores para obtener un beneficio personal —queda fuera de él todo aquello que persiga fines sociales—, o sea, de aprovecharse de ellos sin intentar

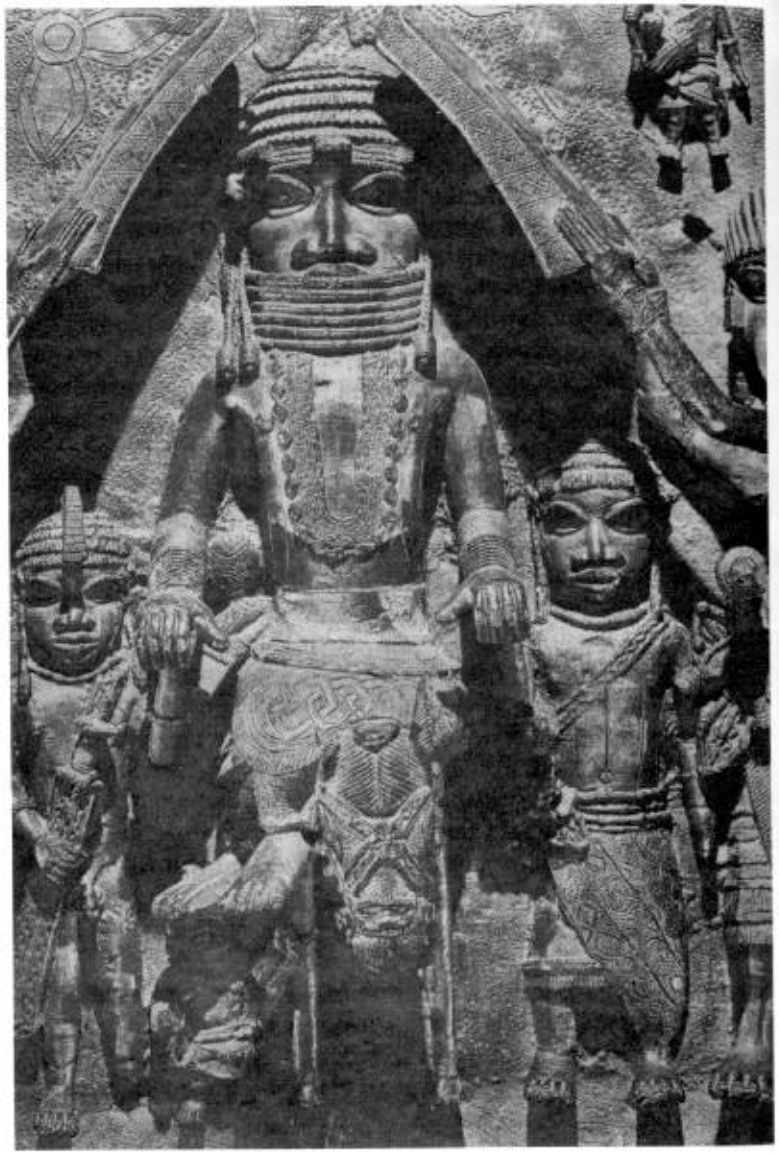
[103] Cf. Ticio Escobar: *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Asunción, 1992; pp. 78 y ss.

modificarlos). Entra a jugar en este capítulo la oposición entre lo durable y lo efímero del arte, así como la observación de las zonas de la cultura en las cuales se concentra una mayor intensidad dramática y simbólica. Tanto lo durable como lo efímero son inseparables de la materia o soporte material del arte, terreno en el cual seguramente hallaremos distintos niveles de prestigio. Pueden existir, así, materiales considerados nobles (mármol, bronce, ébano, marfil) y otros que se ven como deleznables, de modo que una obra que se pretende valiosa debe prescindir de ellos.

En el final de la primera parte, abordamos una antropología del cuerpo en función del arte, y analizamos los distintos lenguajes a los cuales apela el hombre para tatuar en él una multitud de signos de distinto carácter, en los que lo estético suele jugar una función subordinada. Los signos políticos, sociales y religiosos cumplen una función manifiesta, pero aquellos que buscan dar al cuerpo un mayor atractivo sexual, a menudo se disimulan, como si no tuvieran más finalidad que la estética. Hay que definir aquí qué tipo de violencia simbólica se ejerce sobre el cuerpo para imprimirle sentidos, cuál es el lenguaje de los dibujos y pinturas, qué significados se atribuyen a los colores, los plumajes y los distintos tipos de adornos. Estudiar los sentidos de la indumentaria cuando se presenta como segunda piel, como tercera (la piel del ritual) y como cuarta (la del disfraz). Comparar también el arte aplicado al cuerpo con el volcado en los objetos, para ver dónde se concentran más los valores de la cultura. Al cuerpo, como espacio simbólico donde se inscriben múltiples signos, hay que sumar la estética de lo producido por el cuerpo cuando se mueve con el afán de crear sentidos, y ya no solo para desplazarse de un sitio a otro. Esto nos lleva al terreno de lo ritual y las artes de la representación, donde habrá que evaluar qué clase de energía se despliega en las distintas *performances*, si es cotidiana o extracotidiana, si se llega o no al trance de posesión, si el actor (o actante) representa a otro ser, metiéndose en su piel, o si tan solo se representa y potencia a sí mismo. Quedará por ver, también, el papel que juegan las indumentarias especiales, máscaras, pinturas corporales y demás elementos que se

aplican al cuerpo en la potenciación del acto ritual, como factor indudable de sugestión. Habrá que precisar asimismo qué elementos aplicados al cuerpo tienen una función ritual y cuáles otros pertenecen a la vida cotidiana.

Vendrá, luego, el estudio de las formas visuales, siguiendo su evolución a todo lo largo del proceso histórico de la cultura. Se observará, en cada fase de dicho proceso, si estas remedan las formas naturales (arte de imitación) o si tan solo se inspiran en ellas para crear nuevas formas (arte de inspiración). En el primer tipo, por lo general, apegado a reglas fijas, rigen el naturalismo y el realismo; en el segundo, que muestra una mayor libertad, se hacen presentes la abstracción geométrica, la integración en una misma obra de lo figurativo y lo abstracto y el expresionismo que modifica las formas naturales para potenciar un sentido. Se sitúa aquí el problema de lo decorativo y lo ornamental, categorías que serán solo admitidas si la cultura presenta una cantidad razonable de obras de carácter figurativo, tal como propone Paternosto. Admitida la existencia de un verdadero arte decorativo en la cultura, se observará cómo se manifiestan las distintas formas en las diferentes prácticas artísticas, si un mismo estilo las cruza a todas o si cada práctica instituye estilos específicos, como proponía Franz Boas. Toda forma es, en cierto modo, simbólica, pero, en un sentido estricto, se llama forma simbólica a aquella que nos remite a un significado establecido por la cultura. Dicho simbolismo puede operar dentro del naturalismo (el Espíritu Santo representado como una paloma blanca), o modificando expresivamente las formas naturales (estatuillas con grandes pechos para aludir a la fecundidad), apelando a la codificación de las formas geométricas (manchas redondas y grises que representan al jaguar), del color (el azul que caracteriza a Krishna en la India) o a estructuras complejas como los *mandalas*. Pueden existir culturas que no atribuyan a las formas un significado preciso, dejando al artista la libertad de establecerlo, o, yendo al extremo opuesto, culturas que asignan a una misma forma varios significados a la vez, dejando al artista o al receptor la libertad de establecer el más apropiado. A menudo esto último ocurre porque el artista, como partícipe de una religión determinada, es un mensajero que



Placa de bronce que representa al divino *oba* o rey de Benín, quien cabalga en una ceremonia sostenido por dos ayudantes.

traduce intuiciones espirituales universales en términos visuales, y precisa de cierta libertad para expresarlas. Es que, habitualmente, la forma no se valora por sí misma, sino por servir a una verdad trascendente u otra función social. A los códigos para interpretar las formas deben añadirse los que rigen para los colores, pues, como se dijo, lo más frecuente es que tengan ya adjudicado un sentido por la cultura.

Vendrá a continuación la difícil tarea de determinar en qué cifra esa cultura la belleza, cuáles son sus modelos o ideales, si la naturaleza puede ser bella o esta categoría vale solo para lo «adornado», es decir, para los productos del hombre. Se presentará de inmediato la necesidad de establecer la relación entre lo útil y lo bello; o sea, si algo, inútil para cumplir otras funciones, puede ser bello, si se aceptan como válidas las obras que solo cumplen una función estética. En el Medioevo europeo, por ejemplo, esto último era inconcebible. La definición kantiana del juicio estético servirá solo como punto de referencia, o como invitación a cierto tipo de lectura de los objetos, capaz de abstraer las funciones sociales que están llamados a cumplir. En casi todas las culturas se encontrarán hoy obras realizadas con una exclusiva función estética y orientadas hacia el mercado del arte, pero el problema se presenta cuando dichas obras están confeccionadas *con* belleza pero no *como* belleza pura, pues se subordinan, a conciencia, a una determinada función social, rechazando toda idea de autonomía. Como ya vimos, nada obsta a que sean incluidas en la esfera legítima del arte obras creadas al servicio del ritual y otros fines, por lo que el juicio estético deberá armonizarse con otras lecturas, sin imponerse sobre ellas.

Otro problema de especial importancia es la relación del arte con la verdad. La cuestión puede ser situada aquí en dos terrenos: el estético y el artístico. En el primero, se puede desconocer la condición de bella a toda obra que se presente como claramente contraria a la verdad, tal como ocurre en numerosas culturas. Ya vimos que, para Platón, la belleza suprema estaba ligada a la idea de lo verdadero, por lo que difícilmente podía ser admitido como bello lo falso. También para Aristóteles, al quedar definida la estética occidental clásica: el

arte, para ser tal, debía ser verdadero, o sea, referirse a cosas verdaderas, y no presentar lo falso como verdadero, como hacían los sofistas. Lo falso no solo no es arte, sino que tampoco puede ser bello, tal como lo enunciará luego Santo Tomás. Este criterio se presenta con gran validez universal, por más que en el campo del arte occidental de hoy afirmar que una obra que dé cuenta de una falsedad no puede ser bella pecaría de dogmático, por haberse aceptado a nivel teórico el postulado kantiano de la amoralidad del juicio estético. Admitir esto último, cediendo a lo falso el terreno de lo estético, no implica, de por sí, abrirle también las puertas del arte, pues en el segundo plano, el de lo artístico, cabe establecer que lo carente de verdad puede, sí, ser bello, y negársele, a la vez, el carácter de obra de arte. Aquí resulta perfectamente válido poner defensas al sistema simbólico, tal como lo hizo la filosofía clásica europea y es ley en la enorme mayoría de las culturas más evolucionadas, que ven la belleza como un reflejo de la verdad, al igual que el Romanticismo. Por otra parte, para muchos pueblos, lo bello se relaciona principalmente con lo sagrado, y en esta esfera, por definición, no puede haber sitio para lo falso.

Otra dimensión a tomar en cuenta, y que en buena medida se vincula con la anterior, es la relación entre lo bello y lo ético. Según se vio, lo ético no debe ser asimilado a la moral individual, sino más bien al concepto antropológico de *ethos* social, es decir, al conjunto de principios básicos de la cultura, al pacto que funda la sociedad. La pregunta que surge entonces es si puede ser bello lo que se contrapone a ese *ethos* y resulta, por lo tanto, disolvente de la cohesión social. Al igual que en el caso de la verdad, se puede aceptar el paradigma kantiano de la amoralidad del juicio estético, y entonces la respuesta sería que sí. Cedido dicho plano, una teoría del arte puede prescribir que esas obras no tendrán, sin embargo, el carácter de verdadero arte. O puede admitir también que las obras contrarias al *ethos* social se tendrán por artísticas si se ajustan a determinadas prácticas. Si se las niega como bellas, la cuestión concluye en el plano estético, y no se precisará entonces dirimirla en el terreno del arte. Cabe señalar que el tema de lo ético, al igual que el de lo verdadero, puede ser fácil de resolver en las

sociedades llamadas tradicionales, pero no en otras, como las divididas en clases o aquellas en las cuales el plano de lo sagrado se enfrenta con una concepción «pagana» y más sensual de la vida. Así, *Las mil y una noches*, aunque de origen persa, es tenida como la obra suprema de la literatura árabe, y las invocaciones a Alá son permanentes en este libro, pero también abundan en él las libaciones y la infidelidad femenina, hechos contrarios a la ley islámica y duramente sancionados por ella. Vemos entonces aquí que la civilización árabe no puede ser reducida a la estricta normativa del *Corán*, del mismo modo en que el cristianismo no se homologa con la cultura occidental, pues una parte considerable de su producción simbólica escapa a él y hasta lo critica abiertamente. Cuando se enfrentan clases sociales, lo que es verdadero para las clases altas será falso para las clases bajas, y viceversa. Pero de todas maneras, siempre habrá normas aceptadas por todos, o por la gran mayoría, y castigadas como actos delictivos. El tema de lo ético se relaciona asimismo con el concepto de justicia, y cabría entonces preguntarse si lo bello puede ser injusto o legitimar la injusticia, y especialmente cuando conspira contra la justicia social o no se hace cargo de ella, asumiendo un compromiso político con los sectores oprimidos.

Otro aspecto a tomar en cuenta es el temático, para saber en qué medida, en la cultura de pertenencia, el tema determina lo estético y lo artístico. Eso tiene que ser observado en cada una de las prácticas artísticas, antes de abrir un juicio general sobre la cultura, pues puede haber algunas en las cuales el tema no sea determinante y otras en las que sí. La cuestión es saber qué sucede cuando una obra, dentro de una práctica específica, se sale de los temas prescritos por la tradición. Puede ocurrir también que esto se encuentre ya claramente regulado y, en consecuencia, no se precise un esfuerzo de interpretación.

Hay veces en que los temas prescritos por una práctica artística van acompañados por uno o más estilos, o sea, formas bien definidas de representarlos, pero puede ocurrir también que se impongan temas, mas no estilos. La cuestión del estilo es central en toda estética. A diferencia de la concepción

occidental, que lo relaciona fundamentalmente con la personalidad del artista y su psicología, una mirada más universal nos lleva a analizar, primero, los componentes sociales del estilo, generalmente regulados con bastantes detalles por las prácticas artísticas de cada cultura, aunque estas pautas vayan sufriendo modificaciones a medida que nos desplazamos en el espacio y el tiempo. Solo conociendo la base social del estilo, se podrá evaluar debidamente el aporte individual, que siempre existe y es, por lo común, reconocido como valioso y generador de prestigio. Pero lo personal, en la estética comunitaria, no nos remite a las arrogancias de la subjetividad, sino a las contribuciones que los individuos realizan a la cultura, trabajando sobre sus argumentos y sistema simbólico más que sobre el yo.

Lo sublime es, al igual que la belleza, un pilar fundamental de la concepción occidental del arte. En esta obra fue seriamente cuestionado a la luz de las prácticas de otras culturas que prefieren la coordenada horizontal de lo comunitario a la línea vertical del ascenso místico o espiritual. Vimos que los hombres no se elevan en busca de lo sagrado, sino que son los dioses quienes bajan para humanizarse, y a menudo ni siquiera precisan descender, pues moran en los bosques, las aguas u otros puntos de la superficie terrestre. La dimensión celestial es, a menudo, temible. Por lo común, los mitos de las mujeres-estrella muestran que nada bueno les espera a los hombres que se aventuran por el cielo: se mueren de frío, de hambre y de soledad, o son atacados por seres terribles que los despedazan, y cuando logran volver a la tierra, el tiempo ha pasado y encuentran viejos a quienes dejaron jóvenes. Por otra parte, el acceso a lo sublime en el arte es una experiencia tan exclusiva como la elevación de los místicos, que deja al conjunto de la comunidad en una dimensión inferior. La intensidad de la vivencia de los rituales no debe forzosamente mirarse con el prisma de lo sublime, por tratarse de experiencias colectivas, de comunión, horizontales y no verticales. En el análisis de este plano es preciso ser riguroso, dada su relevancia.

Lo que llamamos teoría de la sensibilidad no es un tema menor de la autodeterminación estética. Baumgarten advertía que la mente humana actúa en dos esferas de comprensión

de diferente naturaleza: el campo de la razón y el de la sensibilidad. Al profundizar en este último, se verá asimismo cómo se despliega la razón, o la racionalidad, en la cultura; es decir, sobre qué escala de valores opera, pues ya se dijo que nada es racional o irracional en sí, sino en relación con dicha escala. Es que la racionalidad lleva a sacrificar valores que se consideran inferiores para salvaguardar los superiores, los que, por cierto, varían de una cultura a otra. Vimos que, si bien la sensibilidad se relaciona con la singularidad de un sujeto, posee un alto componente social. O sea, por encima de la sensibilidad de un individuo, existe la sensibilidad de una cultura, que crea el marco en el cual aquella ha de ser interpretada. Es la cultura aquello que lleva a los sentidos a percibir ciertos fenómenos y no otros, a vivirlos de una manera o de otra y a pensar el mundo de un modo determinado. Se quiere decir, con ello, que la sensibilidad no se distribuye en forma equitativa sobre la totalidad de los objetos, sino que privilegia a unos en detrimento de otros, y al jerarquizarlos, logra que la percepción se vuelque sobre estos con mayor fuerza y produzca significados más profundos. Las culturas subalternas deberán rastrear aquí el impacto de la dominación cultural, la cual puede actuar en el plano de la percepción (cuando se percibe lo propio con el lente de lo ajeno, o no se lo percibe en absoluto, pues ya vimos cómo el pensamiento visual condiciona la percepción), de la sensibilidad (no desarrollar los sentimientos en el marco de la cultura de pertenencia, sino en torno a los modelos impuestos) y de la mentalidad (sustituir la racionalidad propia por una razón ajena que se asume como la única válida). Se dijo también que es preciso distinguir entre la sensibilidad, como elemento de la teoría estética, y la estética de la sensibilidad, que la exalta para hacerla más visible y convertirla en eje de un complejo de superioridad.

Todo intento de alcanzar una autodeterminación estética deberá tomar una distancia crítica del idealismo que en Occidente exaltó al individuo para negar o menoscabar la base social de la producción simbólica, cuya mayor expresión fue la corriente del «arte por el arte» y la teoría del genio, que ya analizamos. Poner vallas al individualismo no implica

desentenderse de los individuos concretos, desde que son siempre estos quienes enriquecen con sus aportes el acervo colectivo. De ahí que casi todas las culturas regulan esferas de prestigio para quienes cultivan los valores comunitarios y los enriquecen. Un buen punto de análisis es tomar a los creadores de mayor prestigio y estudiar qué hay de personal en sus aportes, y si estos aspectos personales son también sentidos por otros (lo cual nos acerca a lo social) o, por el contrario, tienen mucho de subjetivos, por expresar sentimientos escasamente compartidos. En esta obra hemos planteado que lo opuesto a la subjetividad, en el terreno del arte, no sería la objetividad, sino la comunidad.

Vimos que puede tenerse al espíritu trágico como una de las modalidades de lo estético, lo cual no implica que este se haga presente en todas las culturas ni que siempre se manifieste de similar manera. La tragedia, más que una simple desgracia que puede ocurrirle a una persona o grupo social, es algo que afecta, a través de esas personas o grupos, a determinados paradigmas de la cultura, los cuales resultan seriamente cuestionados. Si la crisis del paradigma se traduce en la emergencia de otro más justo o avanzado, será positivo para la sociedad, y será negativo en los casos en que un paradigma justo y considerado valioso sea atacado por otro inferior, procedente de la misma cultura, o por modelos exteriores que se proponen colonizar el sistema normativo o el imaginario. La imposición de un modelo ajeno siempre significará un retroceso, un daño al *ethos* social. La pérdida de valores considerados fundamentales suele ser vivida como trágica por los pueblos, pero hay casos en los cuales estos parecen no percibir que su cultura está siendo seriamente afectada por un proceso aculturativo, algo que hemos llamado «la tragedia de la falta de tragedia», pues en dichos casos esta sirve para desarrollar mecanismos defensivos. Pero fuera de tales circunstancias, la ausencia de un espíritu trágico no puede ser vista como trágica. Hay pueblos que, de hecho, siempre han soportado condiciones muy difíciles de existencia, por razones ambientales o históricas, y, sin embargo, no exaltaron en modo alguno el espíritu trágico; así como hay otros que llevan una vida apacible en un medio generoso,

sin mayores sufrimientos, y desarrollaron, no obstante, un especial sentido de lo trágico, asumiendo incluso como propios los dramas de la cultura dominante. Una vez corroborada la existencia en la cultura del espíritu trágico, hay que observar si este cruza todas las prácticas artísticas o se refugia solo en algunas de ellas, que parecen estarle consagradas por completo, como ocurría con la tragedia griega. Se dijo que el espíritu trágico, en lo que respecta a la esfera del arte y el pensamiento simbólico, debe ser encarado con criterios restrictivos. No se puede asociar todo final infortunado de un héroe al concepto de tragedia, pues ese final debe ser consecuencia de un conflicto de valores que se presentan como inconciliables. El héroe trágico muere, pero su causa, gracias a su sacrificio, se impone como un paradigma superior. O sea, si no hay mutaciones en el orden de los valores, no puede haber una verdadera tragedia. Lo que corona a un personaje como trágico no es la vida real, sino su inserción en una obra de arte, la cual, como se vio, puede ser un drama, una danza, una narración, y también una pintura y una escultura.

La risa es la puerta de entrada a otra importante modalidad de lo estético, aunque se vio que esta suele manifestarse por múltiples vías. Toda cultura define los territorios para la risa, las formas de ritualizarla y estetizarla. En algunas, estos territorios son vastos y múltiples; mientras que en otras, de mayor carga dramática, la risa es confinada a pequeñas zonas marginales de la vida social, sin considerarla una puerta de entrada a lo estético. Y al ser excluida de este plano, quedará también fuera de la esfera del arte. Cuando la risa entra en el arte de una cultura, puede quedar confinada en un género (la comedia teatral, por ejemplo) o manifestarse en otros géneros literarios y en las artes visuales. Vimos que el espíritu cómico puede manifestarse en el humor, la sátira, la ironía y la parodia. En una cultura puede darse una de estas formas y no las otras, e incluso existir una modalidad de la risa que no se ajuste a ellas.

Se estudió también lo grotesco, que suele presentarse como una manifestación más de lo cómico —donde, por lo común, se le reserva un sitio destacado—, aunque hay casos en

los cuales este puede faltar. Así, por ejemplo, lo cómico aparece casi siempre en el teatro grotesco, mientras que en la pintura y la escultura asume más bien una intensa carga dramática. Más que la risa, lo grotesco parece perseguir un efecto de contraste, al mostrar cómo, en un mundo rigurosamente estructurado, pueden emerger lo oscuro y lo siniestro. Lo grotesco se refiere tanto a la conducta como a la forma. En las artes visuales se presenta a través de esta última, pero ella sugerirá también la conducta de los personajes, por la función arquetípica que cumplen las imágenes. A pesar de todo, relativizamos bastante esta categoría de lo grotesco en las estéticas no occidentales, reveladas como poco proclives a las formas naturales, que son siempre el punto de partida, la referencia obligada desde la cual se define lo grotesco. En la mayor parte de los casos, se corre el riesgo de introducir un lente deformador para observar fenómenos culturales que deben ser abordados desde otro lugar.

Ya a modo de conclusión, se puede decir que el camino a la autodeterminación estética pasa por el ejercicio incesante de la dialéctica de lo propio y lo ajeno, o sea, de la distinción y confrontación entre el mundo de pertenencia y los modelos de referencia, y en especial, cuando estos últimos se presentan como hegemónicos. Las culturas dominadas no pueden excluir de su teoría del arte el tema de la descolonización, tanto de las categorías conceptuales como del imaginario social en que se nutren sus prácticas. Puede o no asumirse esto como un compromiso político, pero de lo que no se puede prescindir es de la actitud crítica, para no anular la función emancipadora que el arte debe, en lo posible, cumplir. Dicha actitud llevará a prestar una atención especial a las formas de penetración que buscan colonizar el imaginario, vaciándolo de sus sentidos originales para imponer el monopolio de sentidos producidos artificialmente como señas de identidad, así como también a la resistencia cultural que se opone a dichos intentos, para elaborar, desde ella, nuevos productos que vayan creando su propia modernidad. En esta senda espinosa, se dará primacía a lo colectivo sobre lo individual, prestigiando al individuo en la medida en que su obra alcance a representar los valores y

conflictos de su comunidad o se sitúe en forma crítica en su proceso histórico. Acorde con ello, al describir dicho proceso, se centrará en las tradiciones artísticas, en los estilos, temas y conceptos básicos, más que en los artistas y la interpretación de determinadas obras fuera de contexto, pues la historia del arte no puede ser vista, desde esta perspectiva, como una sucesión de objetos geniales y exclusivos, en la cual se deifica la subjetividad y se desdeñan los aspectos profundos de la identidad social.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

ACHA, Juan: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, FCE, México, 1979.

—— *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1994.

—— *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México, 1997.

ACHA, Juan, COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio: *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2005.

ADORNO, Theodor W.: *Teeoría estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984.

ARISTÓTELES: *Poética*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2006.

AUGÉ, Marc: *Le sens des autres*, Fayard, París, 1994.

BACHELARD, Gaston: *La psychonalyse du feu*, Gallimard, París, 1965.

BAJTIN, Mijail: *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978.

BALANDIER, Georges: *Le détour*, Fayard, París, 1985.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.

BASTIDE, Roger: *Les problèmes de la vie mystique*, PUF, París, 1996.

BAUDRILLARD, Jean: *La société de consommation*, Éditions Denoël, París, 1970.

—— *El sistema de los objetos*, Siglo XXI Editores, México, 1985 (8ª ed.).

BAUMGARTEN, Alexander G.: *Esthétique* (1750), L'Herne, París, 1988.

BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*, FCE, México, 1965.

BAYÓN, Damián (Relator): *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Editores / Unesco, México, 1974.

BEAUGÉ, George y CLÉMENT, Jean-François (Directores): *La image dans le monde arabe*, CNRS Éditions, París, 1995.

BECKWITH, Carol y FISHER, Angela: *African Ceremonies*, Harry N. Abransi Inc Publishers, Nueva York, 2002.

BENJAMIN, Walter: *Oeuvres*, Gallimard, París, 2000 (volúmenes I, II y III).

BENNETT, Wendell C.: *Ancient Arts of the Andes*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1954.

BENOIST, Luc: *Signes, symboles et mythes*, PUF, París, 1975.

BIDIMA, Jean-Godefroy: *L'art négro-africain*, PUF, París, 1997.

BOAS, Franz: *El arte primitivo*, FCE, México, 1947.

BOORSTIN, Daniel J.: *Los creadores*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994.

BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995.

BRUYERON, Roger: *La sensibilité*, Armand Colin, París, 2004.

CAILLOIS, Roger: *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1942.

—— *El mito y el hombre*, FCE, México, 1989.

CAMPBELL, Joseph: *El poder del mito*, Emecé, Barcelona, 1991.
CANDAU, Joël: *Memoria e identidad*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2001.
CASO, Alfonso: *El pueblo del Sol*, FCE, México, 1953.
CASSIRER, Ernst: *Antropología filosófica*, FCE, México, 1968 (5ª ed.).
COLOMBRES, Adolfo: *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1997.
—— *Sobre la cultura y el arte popular*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2007.
DE HEUSCH, Luc: *Le roi de Kongo et les monstres sacrés*, Gallimard, París, 2000.
DE RADKOWSKI, Georges-Hubert: *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, PUF, París, 2002.
DE VENTOS, Xavier Rubert: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1973 (2ª ed.).
DEMBO, A. y VIVANTE, A.: *La moda de las deformaciones corporales*, Sociedad Editora Las Dos Estrellas, Buenos Aires, 1945.
DORFLES, Gillo: *El devenir de las artes*, FCE, México, 1963.
—— *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Lumen, Barcelona, 1973.
DRI, Rubén (Editor): *Los caminos de la racionalidad. Mito, filosofía y religión*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2001.
DURAND, Gilbert: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Éditions Dunod, París, 1992.
—— *Science de l'homme et tradition*, Albin Michel, París, 1996.
ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Madrid, 1981 (6ª ed.).
—— *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Madrid, 1997.
ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Guadarrama, Barcelona, 1978 (3ª ed.).
—— *El mito del eterno retorno*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.
—— *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Labor, Barcelona, 1992; Paidós, Buenos Aires, 1998.
—— *Imágenes y símbolos*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.
—— *El vuelo mágico*, Siruela, Madrid, 1995.
ESCOBAR, Ticio: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Centro Cultural Paraguayo Americano, Asunción, 1984 (dos volúmenes).
—— *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Asunción, 1992.
—— *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, RP Ediciones, Asunción, 1993.
—— *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*, Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, Asunción, 1999.
—— *El arte fuera de sí*, Museo del Barro / Fondec, Asunción, 2004.

ESCANDE, Yolaine: *L'art en Chine*, Hermann, París, 2001.
FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane (Director): *Arts d'Afrique*, Gallimard / Musee Dapper, París, 2000.
FOCILLON, Henri: *La vida de las formas y elogio de las manos*, El Ateneo, Buenos Aires, 1947.
GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
—— *Las culturas populares en el capitalismo*, Editorial Nueva Imagen, México, 1984 (2ª ed.).
—— *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
—— *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.
GONZÁLEZ, Alberto Rex: *Arte precolombino de la Argentina*, TEA, Buenos Aires, 1977.
GOSSELIN, Gabriel (Compilador): *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie. Autour de Georges Balandier*, L'Harmattan, París, 1993.
GRADMANN, Erwin: *Miniatures indiennes*, Payot-Lausanne, Berna, 1950.
GRIAULE, Marcel: *Arts de l'Afrique Noire*, Éditions du Chêne, París, 1947.
GRÖNING, Karl: *Body decoration. A World Survey of Body Art*, The Vendome Press, Nueva York, 1998.
GROSINSKY, S.: *La colonización de lo imaginario*, FCE, México, 1991.
—— *La guerra de las imágenes*, FCE, México, 1995.
GROSSE, Ernesto: *Los comienzos del arte*, Impulso, Buenos Aires, 1944.
GUSDORF, Georges: *Mito y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1965.
HANNA, Madhu: *Yantra: The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, Thames & Hudson, Londres, 1979.
HATJE, Úrsula (Directora): *Historia de los estilos artísticos*, Ediciones Istmo, Madrid, 1979 (3ª ed.).
JAHN, Janheinz: *Muntu. Las culturas neoafricanas*, FCE, México, 1958.
JANSON, H. W.: *Historia general del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1990 (volúmenes I y II).
JARDINES, Alexis: *El cuerpo y lo otro. Introducción a una teoría general de la cultura*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.
JOAN, José: *El arte prehistórico europeo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1934.
KANT, Immanuel: *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 1961.
KAUFFMANN DOIG, Federico: *Manual de arqueología peruana*, Ediciones Peisa, Lima, 1973.
KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.
KLUBER, George: *The Art and Architecture of Ancient America*, Penguin Books, Nueva York, 1975.

Kramrisch, Stella: *The art of India through the ages*, Phaidon Press, Londres, 1954.
Kusch, Rodolfo: «Anotaciones para una estética de lo americano», en *Khana*, año IV, vol. III, nros. 19-20, Buenos Aires, 1956.
Laniel, M. E., Le-François, José Pierre y Camacho, Jorge: *Kachina des indiens hopi*, Éditions Amez, Saint-Vit, 1992.
Laude, Jean: *Les arts de l'Afrique Noire*, Éditions du Chêne, París, 1966.
Lauer, Mirko: *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Desco, Lima, 1982.
Le Breton, David: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
Leiris, Michel y Delange, Jacqueline: *África Negra. La creación plástica*, Aguilar, Madrid, 1967.
Levi-Strauss, Claude: *La vía de las máscaras*, Siglo XXI Editores, México, 1985.
—— *Mito y significado*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1986.
Lipovetsky, Gilles: *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, París, 1983.
Lombardi Satriani, Luigi M.: *Apropiación y destrucción de las culturas subalternas*, Editorial Nueva Imagen, México, 1978.
Longino: *Traité du sublime*, Librairie Générale Française, París, 1995.
Lukács, G.: *Estética*, Grijalbo, Barcelona, 1965.
Lumbreras, Luis Guillermo: *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*, Moncloa-Campodónico, Lima, 1969.
Merleau Ponty, M.: *Fenomenología de la percepción*, Anagrama, Barcelona, 1995.
Moles, Abraham: *El kitsch. El arte de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1990.
Mordo, Carlos: *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001.
Morley, Sylvanus G.: *La civilización maya*, FCE, México, 1975 (5ª reimpresión).
Morpurgo-Tagliabue, Guido: *La Estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.
Obadia, Lionel: *L'anthropologie des religions*, La Découverte, París, 2007.
Ocampo, Estela: *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Icaria, Barcelona, 1985.
Ocampo, Estela y Peran, Martí: *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, 1991.
Ottenberg, Simon: *Masked Rituals of Afikpo. The Context of an African Art*, University of Washington Press, Seattle, 1975.
Paternosto, César: *Abstracción: El paradigma amerindio*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2002.
Paulme, Denise: *Les sculptures de l'Afrique Noire*, PUF, París, 1956.

Pavis, Patrice: *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo* (Traducción y prólogo de Desiderio Navarro), Uneac / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1994.
—— *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona, 2002.
Rawson, Philip: *El arte del Tantra*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992.
Riefenstahl, Leni: *Los nubas de Kau*, Blume, Barcelona, 1978.
Roa Bastos, Augusto (Compilador): *Las culturas condenadas*, Siglo XXI Editores, México, 1978.
Sánchez Vázquez, Adolfo: *Invitación a la Estética*, Grijalbo, México, 1992.
Senghor, Léopold Sédar: «L'esthétique negro-africaine», en *Diogène*, nro. 16, París, 1956.
Sherringham, Marc: *Introduction à la philosophie esthétique*, Éditions Payot, París, 1992.
Talon-Hugon, Carole: *L'Esthétique*, PUF, París, 2004.
Terrise, André: *L'Afrique de l'Ouest berceau de l'art nègre*, Fernand Nathan, París, 1967.
Thévoz, Michel: *Le corp peint*, Éditions d'Art Albert Skira, Ginebra, 1984.
Traba, Marta: *La pintura nueva en Latino América*, Librería Central, Bogotá, 1961.
Valentié, María Eugenia: *De mitos y ritos*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1998.
Wunenburger, Jean-Jacques: *Le sacré*, PUF, París, 2001 (4ª ed.). *Antropología del imaginario*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008.
Xirau, Ramón y Sobrevilla, David (Editores): *Estética*, Editorial Trotta / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.
Zubieta, Ana María (Directora): *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

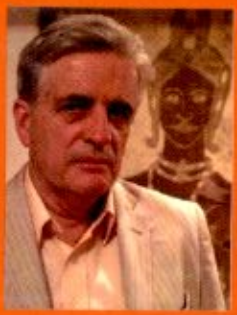
La presente edición del libro
Teoría transcultural de las artes visuales
perteneciente a la Coleccion Barravento
Ediciones del CNAC
se terminó de imprimir en Mérida, Venezuela
en el mes de noviembre de 2014
por Producciones Editoriales C. A.
proedito@gmail.com
0274-4170660 / 0416-6743557

Europa, a pesar de haber iniciado, con los presocráticos, la reflexión sobre el arte y la poética, y de haber definido, ya en 1750, un cuerpo teórico al que Baumgarten denominó *Estética*, afirmándolo como una rama de la filosofía, no supo aprovechar tan notable ventaja para construir una teoría verdaderamente universal, confrontando sus presupuestos y modelos con los de otros pueblos. Prefirió imponerlos como una teoría ecuménica, que no sirvió para comprender las producciones simbólicas ajenas, sino para oscurecerlas y abolir o devaluar los sentidos que habían creado a lo largo de una historia a menudo milenaria.

Ante tal obstinación, nos queda a nosotros, el resto del mundo, elaborar una teoría transcultural de las artes visuales, en la que la estética no será más que un punto de partida, dado el carácter transdisciplinario de la búsqueda.

En esta obra, el autor no intenta aportar un pensamiento alternativo acabado, sino desmontar las piezas de este gran mosaico, señalando las opciones posibles, las cuales, al resolverse en el plano de lo estético o de lo artístico, irán definiendo un pensamiento visual independiente que valorice sus propias prácticas simbólicas.

La presente edición es una nueva versión, ampliada y enriquecida en varios puntos y aún inédita, de la publicada en 2005 en Argentina y, en su momento, presentada en Cuba.



ADOLFO COLOMBRES (Tucumán, Argentina, 1944):

Se graduó en Derecho y realizó estudios de Filosofía, Literatura y Antropología. Su ya vasta obra ensayística incluye títulos como *La colonización cultural de la América indígena*, *Sobre la cultura y el arte popular*, *Cine, antropología y colonialismo*, *América como civilización emergente*, *Seres mitológicos argentinos* y *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*, editado en Cuba (Tablas-Alarcos, 2010).

Ha publicado numerosas novelas, entre ellas, *Portal del paraíso*, *Territorio final*, *Karaí, el héroe*, *Sacrificio*, *Tierra incógnita*, *La estirpe de Kedoc*, *Las montañas azules*, *El exilio de Scherezade*, *El callejón del silencio* y *El desierto permanece*, de próxima aparición en la Isla. Por ellas recibió premios en nuestro país, Argentina y México.

9 789593 041782